

EL HECHIZO DE LA MITOLOGÍA. EL PLACER DE TRANSFIGURARSE EN PERSONAJE MITOLÓGICO EN EL SIGLO XVIII

María Martín de Vidales García

Tesis depositada en cumplimiento parcial de los requisitos para el grado
de Doctor en Humanidades

Universidad Carlos III de Madrid

Directora:

Dra. Mirella Romero Recio

Junio 2020

Esta tesis se distribuye bajo licencia “Creative Commons **Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada**”.



A todas las mujeres que han hecho Historia

AGRADECIMIENTOS

Cuando decides inscribirte en un programa de doctorado no es sencillo imaginar el tedioso proceso que exige realizar una tesis doctoral y que influye en gran medida al ámbito profesional pero, también, al personal. Sin embargo, mi trabajo como doctoranda ha contado con el apoyo y ayuda de muchas personas, que han conseguido facilitar el día a día de una carrera de fondo y sin quiénes la experiencia no hubiera sido tan satisfactoria.

Merece mi máxima gratitud la Dra. Mirella Romero Recio, directora de este trabajo y excelente maestra. Tuve el privilegio de ser su alumna y no dudé en proponerle dirigir mi tesis doctoral. Su capacidad gestora, el empeño que pone en cada cosa que hace, la ilusión por el trabajo que realiza y su pasión por el mundo Antiguo me han permitido no desfallecer en los peores momentos y conseguir terminar mi tesis doctoral. Su admirable trabajo y el cariño demostrado en cada propuesta o mensaje que me enviaba se convirtieron, desde el primer momento, en el motor de mi esfuerzo. Sus sabios consejos han ido siempre acompañados de palabras motivadoras con las que demostraba su confianza hacia mí. Ha contado conmigo en numerosas iniciativas y gracias a su invitación formo parte del proyecto de investigación RIPOMPHEI - Recepción e influjo de Pompeya y Herculano en España e Iberoamérica (PGC2018-093509-B-100, Ministerio de Ciencia e Innovación/AEI/FEDER/UE) a través del cual puedo continuar mi tarea en el apasionante mundo de la investigación. He aprendido mucho de ella y espero que estos cinco años sean el principio de una amistad que perviva en el tiempo. Muchas gracias por haber sido una gran Directora de tesis.

También quiero expresar mi gratitud a la Universidad Carlos III de Madrid, y en especial a la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación, institución que ha acogido mi investigación y ha avalado todas y cada una de las necesidades que han surgido a lo largo de estos años. De la misma manera, quisiera agradecer a la Università degli Studi “Tor Vergata” la posibilidad de realizar una estancia de investigación durante tres meses en 2017 en Roma, experiencia que me permitió trabajar en lugares como la Biblioteca Hertziana, cuyos fondos me permitieron orientar de forma más precisa la investigación. No puedo olvidarme de otros lugares que he visitado de forma continua como la Biblioteca Nacional de España o la Biblioteca del Museo del Prado en el Casón del Buen Retiro, aludiendo, sobre todo, a sus trabajadores que me han dejado compartir con ellos todas las instalaciones facilitándome la rutina. En especial, debo mencionar la estupenda atención recibida de Ibán Llanos Ruíz, su labor como bibliotecario y las facilidades que me ha

brindado para la consulta de los fondos junto a su simpatía han amenizado muchos días de estudio. Asimismo han sido muchos los conservadores de museos que han respondido a mis solicitudes enviándome documentación, permitiendo acceder a sus archivos e interesándose por las necesidades que exigía la propia tesis. Gracias a todos ellos.

Por otro lado, mis amigos se han convertido en la tregua tan necesaria que surge cuando trabajas mucho entre libros. Gracias a David por compartir conmigo los secretos de sus tesis y tantos cafés en Roma y en Madrid. A Silvia, a Maite y a Paula, por escuchar en todo momento mis preocupaciones y procurar continuos encuentros. Gracias a Patricia y a Elena por ser mis confidentes y por acompañarme cada día y, también, gracias a todas las denominadas “Deyaniras”, que desde que tengo uso de razón me acompañan y me esperan siempre en nuestro lugar favorito, La Granja. Su comprensión en todas mis ausencias y la celebración de cada logro representan la verdadera amistad.

Por supuesto, no podría olvidarme de mi familia y, aunque no puedo detenerme en nombrarles a todos, pues por suerte somos muchos y “bien avenidos”, mi gratitud está llena de afecto para cada uno de ellos. Aunque sí quisiera dirigir un especial reconocimiento a la paciencia y cariño que he recibido de mi hermano Miguel y de mis padres. Tener unos padres como Begoña y Miguel es la mayor de mis suertes. Siempre anteponiendo mis intereses a los suyos, sencillos y con ganas de seguir a mi lado, han respetado incondicionalmente todas mis decisiones y se han convertido en mecenas de todos mis proyectos. Su único objetivo consiste en dejarnos a mí y a mi hermano el mejor de los legados: ser felices por aquello en lo que hemos decidido convertirnos. Gracias a los tres.

Por último, quisiera mencionar al mejor de los compañeros, Santiago, quién decidió hace ya una década compartir ilusiones, cariño, miedos y alegrías conmigo. Desde el primer día ha disfrutado de mi amor por la Historia del Arte y ha respetado con cariño mis viajes, estancias, ocupaciones y una agenda de lo más completa, haciéndome creer que todos los esfuerzos que hacíamos merecían la pena. Gracias por realizar conmigo el maravilloso Grand Tour de la vida.

Gracias a todos.

CONTENIDOS PUBLICADOS Y PRESENTADOS

Martín de Vidales García M., (2015), *La iconografía del jardín de La Granja: un modelo de buen gobierno para un rey escondido*, Trabajo Fin de Máster (Máster en Herencia Cultural UC3M, 2013-2015).

- Incluidos contenidos parcialmente.
- Se han incorporado contenidos de la introducción del TFM (pp. 4-9) en Capítulo 1 de la Tesis Doctoral (pp. 37-44).
- La inclusión de material de esta fuente en la tesis se especifica en una nota a pie de página (pág. 37) correspondiente al capítulo en el que se produce dicha inclusión.
- El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias.

Martín de Vidales García M., (2017), «Il viaggio nel Grand Tour in Italia: l'arte del ritratto mitologico», *La città, il viaggio, il turismo – Percezione, produzione e trasformazione* [Actas del Congreso con título homónimo celebradas del 7 al 9 de septiembre, Nápoles], Nápoles, pp. 2061-2066.

URL: <http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/catalog/view/96/78/492-1>

ISBN 978-88-99930-02-8

ROL: autora

- Incluidos contenidos parcialmente.
- Se han incorporado contenidos de este artículo (p. 2061) en la Introducción de la Tesis Doctoral (p. 7).
- Se han incorporado contenidos de este artículo (p. 2062) en el capítulo 1 de la Tesis Doctoral (p. 26).
- El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias

Martín de Vidales García M., (2017), «El Retrato Mitológico: diosas, ninfas y bacantes en la sociedad del siglo XVIII», *CESXVIII*, 28, pp. 115-130.

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.28.2018.115-130>

URL: <https://www.unioviedo.es/reunido/index.php/CESXVIII/article/view/13121>

ROL: autora

- Incluidos contenidos parcialmente
- Se han incorporado contenidos de este artículo (pp. 117-120) en la Introducción de la Tesis Doctoral (pp. 7-10).
- Se han incorporado contenidos de este artículo (p. 120) en el capítulo 1 de la Tesis Doctoral, (p. 24, nota a pie de página nº37).
- Se han incorporado contenidos de este artículo (p. 121) en el capítulo 1 de la Tesis Doctoral, (p. 36, nota a pie de página nº82).

- Se han incorporado contenidos de este artículo (p. 129) en el capítulo 1 de la Tesis Doctoral, (p. 30).
- Se han incorporado contenidos de este artículo (p. 121) en el capítulo 1 de la tesis doctoral (pp. 35-36).
- Se han incorporado contenidos de este artículo (pp. 117-118) en el capítulo 2 de la tesis doctoral (pp. 56-57).
- Se han incorporado contenidos de este artículo (p. 119) en el capítulo 2 de la tesis doctoral (pp. 66-67).
- El material de esta fuente incluido en la tesis no está señalado por medios tipográficos ni referencias

Esta tesis doctoral incluye material de terceros que se usa con el correspondiente permiso. Este material lo conforman imágenes y son las siguientes:

Nº.inv.6 reproducida con permiso del propietario de los derechos de autor Marcello Fedeli, en nombre de la Fondazione Camillo Caetani

Nº.inv.8 reproducida con permiso del propietario de los derechos de autor Megan Evans, coordinadora del departamento de imágenes de la National Trust ©National Trust Images

Nº.inv.9 reproducida con permiso del propietario de los derechos de autor Megan Evans, coordinadora del departamento de imágenes de la National Trust ©National Trust Images/John Hammond

Nº.inv.10 reproducida con permiso del propietario de los derechos de autor Megan Evans, coordinadora del departamento de imágenes de la National Trust ©National Trust Images/Prudence Cuming

Nº.inv.11 reproducida con permiso del propietario de los derechos de autor Megan Evans, coordinadora del departamento de imágenes de la National Trust ©National Trust Images/Prudence Cuming

Nº.inv.12 reproducida con permiso del propietario de los derechos de autor Megan Evans, coordinadora del departamento de imágenes de la National Trust ©National Trust Images/Prudence Cuming

Nº.inv.13 reproducida con permiso del propietario de los derechos de autor Megan Evans, coordinadora del departamento de imágenes de la National Trust ©National Trust Images/Prudence Cuming

Nº.inv.14 reproducida con permiso del propietario de los derechos de autor cedidos por el departamento de gestión de la colección permanente de la Fondazione Roma

Nº.inv.20 reproducida con permiso del propietario de los derechos de autor Jowita Flankowska, miembro del departamento de documentación y digitalización del Wilanów Palace Museum,

Nº.inv.21 reproducida con permiso del propietario de los derechos de autor Jowita Flankowska, miembro del departamento de documentación y digitalización del Wilanów Palace Museum,

Nº.inv.82 reproducida con permiso del propietario de los derechos de autor Heather Dawson-Mains en representación de la Abbot Hall Art Gallery de Kendal.

ÍNDICE

RESUMEN/RIASSUNTO	5
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO	15
1.1. Consideraciones sobre el retrato como género pictórico	15
1.2. Aspectos formales para reconocer un Retrato Mitológico	22
1.2.1 ¿Qué entendemos por Retrato Mitológico?	
Consideraciones sobre la terminología utilizada por la historiografía	22
1.2.2 Características y rasgos esenciales en el Retrato Mitológico	24
1.3. Presencia continua de los personajes mitológicos en la Historia del Arte	
¿Qué es iconografía?	37
CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DEL ÁMBITO HISTÓRICO-ARTÍSTICO EUROPEO DURANTE EL SIGLO XVIII. EL ESCENARIO DEL RETRATO MITOLÓGICO COMO PUNTO DE PARTIDA	46
2.1. Pinceladas históricas de un siglo convulso	46
2.2. El Neoclasicismo como movimiento estético	56
2.3. El Neoclasicismo en España: la vía hacia el progreso	70
CAPÍTULO 3. CATÁLOGO DE RETRATOS MITOLÓGICOS EN EL SIGLO XVIII	76
3.1. Introducción: metodología en la creación de un catálogo de retratos mitológicos	76
3.2. Catálogo de retratos mitológicos	81
BATONI, Pompeo	81
CARRIERA, Rosalba	110
COSWAY, Richard	152
COTES, Francis	164
DOUGLAS HAMILTON, Hugh	171
DROUAIS, François-Hubert	176
FRANÇOIS DUPONT, Louis Richard	187
GARDNER, Daniel	190
GOBERT, Pierre	195
GRIMOU, Alexis	208

HAMILTON, Gavin	211
HOPPNER, John	216
HUMPHRY, Ozias	222
KAUFFMAN, Angelica	226
LARGUILLIÈRE, Nicolas	254
LAWRENCE, Thomas	265
LIESEWSKA- THERBUSCH Anna Dorothea	269
LOIR, Marianne	272
LOO, Louis-Michel van	278
NATTIER, Jean-Marc	286
RAMOS Y ALBERTOS, Francisco Javier	325
RAMSAY, Allan	330
RANC, Jean	335
RAOUX, Jean	343
REYNOLDS, Sir Joshua	346
ROMNEY, George	381
ROSLIN, Alexandre	419
SILVESTRE, Louis de	423
SMITH, John Raphael	425
TISCHBEIN, Johann Heinrich	431
TOCQUÈ, Louis	438
TOURNIÈRES, Robert le Vrac de	443
VIGÉE-LE BRUN, Louise- Marie Elisabeth	447
WEST, Benjamin	484

CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DEL CATÁLOGO DE OBRAS. REFLEXIONES EN TORNO A LAS OBRAS ARTÍSTICAS PROPUESTAS

4.1. Esquemas iconográficos en los retratos mitológicos	495
4.2. Figuras mitológicas	496
Álope	496
Anfión	497
Apolo	498
Ariadna	499
Atalanta	501
Aurora	502
Bacante	504
Casandra	508
Ceres	509
Circe	512
Cloto	514
Cupido	515
Dánae	517

Diana	520
Dido	525
Dioniso	527
Flora	529
Furias	531
Ganímedes	532
Las Gracias	535
Hebe	536
Hércules	537
Ifigenia	539
Io	540
Iris	541
Juno	543
Medea	545
Mercurio	546
Minerva	546
Musas	548
Ninfas	551
Psyche	556
Sibilas	558
Venus	560
Vertumno	562
 4.3. Fuentes de inspiración utilizadas por los artistas que produjeron retratos mitológicos	 563
 CAPÍTULO 5: PROTAGONISTAS DE LOS RETRATOS MITOLÓGICOS	 569
 5.1. Los y las artistas. Encargados de plasmar una asimilación entre mujeres, hombres y personajes mitológicos	 569
5.1.1 La destacable presencia femenina en el elenco de artistas que realizaron retratos mitológicos	570
5.1.2 Los artistas masculinos. Análisis de una cuestión. ¿Querer o tener que realizar retratos?	578
5.2. Las y los modelos: protagonistas contemporáneos de escenas mitológicas.	580
 CONCLUSIONI	 600
 BIBLIOGRAFÍA	 608
 ANEXO I	 654

ANEXO II	661
ANEXO III	662

RESUMEN:

El interés por la Antigüedad clásica ha sido fundamental en el desarrollo de la Historia del Arte europeo. Somos conscientes del grado de influencia que ha supuesto en numerosas manifestaciones artísticas aunque, en algunas ocasiones, resulta complejo distinguir si el interés por el mundo clásico demostrado en determinados momentos perseguía una funcionalidad concreta o, simplemente, respondía a una moda. El siglo XVIII europeo se convirtió en un marco espacio-temporal muy adecuado para facilitar el descubrimiento de la Antigüedad y los resultados se plasmaron en numerosos ámbitos pero, de forma muy especial, en numerosas obras de arte. Entre ellas, el Retrato Mitológico se convirtió en una herramienta para establecer relaciones con el preciado mundo antiguo que había resurgido en el escenario europeo. Fueron muchos los modelos que decidieron posar para los artistas del momento con el fin de ser retratados como si fuesen personajes mitológicos. Para ello, los artistas incluyeron la representación de atributos iconográficos que permitiesen la rápida vinculación del o la modelo con alguno de los personajes de la mitología clásica. Uno de los aspectos más destacados en estos retratos fue la libertad que adquirió la mujer tanto artista como modelo, al convertirse la propia obra de arte en una herramienta de sociabilización que permitía a la mujer hacerse presente en la sociedad de la que formaba parte. Este estudio pretende analizar el Retrato Mitológico para distinguir tanto los aspectos que le definieron, como la funcionalidad que perseguía, y así poder evaluar de forma más precisa el impacto del mundo antiguo en la herencia cultural europea.

Palabras clave: Antigüedad, retrato, iconografía, mitología clásica, Grand Tour, Neoclasicismo

RIASSUNTO:

L'interesse per l'Antichità classica è stato essenziale nello sviluppo della Storia dell'arte europea. Siamo consapevoli dell'influenza da essa esercitata su numerose manifestazioni artistiche, sebbene a volte sia complesso distinguere se l'interesse dimostrato in alcuni momenti nei confronti del mondo antico avesse uno scopo preciso o, semplicemente, rispondesse a una moda. Il Settecento propiziò un quadro spazio-temporale molto favorevole alla scoperta dell'Antichità e i risultati si sono potuti riscontrare in tanti ambiti ma in particolar modo in numerose opere d'arte. Tra queste, il Ritratto Mitologico ha attirato l'attenzione perché andò via via trasformandosi in uno strumento atto a stabilire legami con l'ammirato mondo antico da poco riemerso nello scenario europeo.

Furono in molti i modelli che decisero di posare per gli artisti del momento allo scopo di essere ritratti come se fossero personaggi mitologici. A tale fine, gli artisti inclusero nei dipinti la rappresentazione di attributi iconografici che permettessero di ricollegare facilmente i modelli con alcuni dei personaggi della mitologia classica. Uno degli aspetti più rimarchevoli in questi ritratti è la libertà acquistata dalla donna, sia come artista sia come modella. Infatti, l'opera d'arte diventa a quel punto un meccanismo di socializzazione che conferisce visibilità alla donna all'interno dell'ambito sociale cui appartiene.

Questo studio mira ad analizzare il Ritratto Mitologico allo scopo di rilevare, da una parte, i tratti che l'hanno definito, dall'altra, la funzione cui tendeva, in modo da poter vagliare con precisione l'impatto dell'Antichità sull'eredità culturale europea.

Parole chiave: Antichità, ritratto, iconografia, mitologia classica, Grand Tour, Neoclassicismo

INTRODUCCIÓN

*Durante il viaggio spero di fare diverse
scoperte che possano dare più luce al
mio sistema dell'arte*

Winckelmann, 12 giugno 1762

DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

El retrato ha estado presente en la Historia del Arte desde sus orígenes, tanto como herramienta a la que se recurría para darse a conocer en un ámbito más amplio en relación al frecuentado cotidianamente, como vínculo ligado a la historia una vez alcanzada la muerte. Sin embargo, a través de esta tesis doctoral se propone resaltar un tipo de retrato que se llevó a cabo en Europa durante el siglo XVIII y al que me voy a referir de aquí en adelante como «Retrato Mitológico».

Como Retrato Mitológico se entendía aquella obra en la que se representaba al modelo bajo la apariencia de un personaje de la mitología clásica, aunque debía cumplir, al menos, dos requisitos. El primero de ellos consistía en que el o la modelo fuese un personaje real, es decir, que se retratase a alguien que hubiese existido y no una figuración común. El segundo requisito se cumplía si la asimilación se realizaba exclusivamente con un personaje de la mitología clásica, por lo que no serían tenidos en cuenta ni alegorías ni representaciones de personajes históricos o literarios como Cleopatra o la poetisa lírica griega Corina, por mencionar algún ejemplo.

Se debe resaltar la necesidad de diferenciar el Retrato Mitológico de aquellos retratos alegóricos que de forma tan común se realizaron a los reyes a lo largo de la historia. En ellos los modelos se asimilaban a divinidades de la mitología clásica con el objetivo de resaltar algunos de los aspectos de su buen gobierno: líneas políticas, desarrollo de las artes, etc. Luis XIV, por ejemplo, se asimiló a Apolo en diversas ocasiones, haciendo alusión a su mecenazgo de las artes, mientras que Felipe V llegó a asimilarse a héroes como Perseo que luchaba contra un monstruo, que solía identificarse con uno de sus enemigos políticos –los Austrias–, para salvar a Andrómeda que se

convertía en el reino de España¹. Sin embargo, el retrato que se plantea como objeto de estudio no fue alegórico, era un retrato de un modelo real que solía vestir acorde a la moda del momento y en el cual aparecían atributos iconográficos que lo relacionaban con el personaje mitológico en cuestión aunque, por supuesto, ambos –tanto modelo como figura mitológica– se relacionaban al existir coincidencias que hacían factible su comparación.

Los primeros ejemplos aparecieron en la Antigüedad, momento en el cual algunos emperadores se asimilaron a figuras mitológicas. Se puede comprobar en algunas de las esculturas que se han conservado, como sucede en los retratos de algunas emperatrices, como la mujer del emperador Augusto, Livia, cuyo retrato fue esculpido bajo la apariencia de Ceres (s. I. d. C, Musée du Louvre). Más adelante, ya en el siglo XVII, destacaron otros retratos mitológicos: el *Retrato de niño como Cupido* de Nicolaes Maes (c. 1650, Colección privada), el *Retrato de niño en la apariencia de Cupido* de Bartholomeus van der Helst (1644, Colección Privada) o la obra *Venus con Cupido* de Rembrandt cuyas figuras han sido identificadas con las efigies de su pareja Hendrickje y de la hija de ambos, Cornelia (1662, Musée du Louvre). Lo que pretendo decir es que no fue un tipo de obra que se realizase solo durante el siglo XVIII, sino que encontramos ejemplos a lo largo de toda la Historia aunque es cierto que su producción se disparó durante la centuria que vamos a analizar.

En efecto, esta tipología de retrato consiguió adquirir una sublime popularidad. Parece que este crecimiento exponencial de la producción de retratos mitológicos estaba estrechamente relacionado con el descubrimiento de la Antigüedad que tanto caracterizó el siglo XVIII². Estas obras ponían de manifiesto el papel central del mundo antiguo en la sociedad de este siglo. Y es que su desarrollo estuvo influenciado por el descubrimiento del mundo clásico impulsado por las nuevas corrientes artísticas que generaron el Neoclasicismo. Fuentes literarias, arqueológicas o pictóricas contribuyeron al interés por el conocimiento de un mundo que siempre había influido en el arte, pero que, desde luego, resurgió de forma intensa en el siglo XVIII.

El descubrimiento de la Antigüedad que se potenció en este momento, estuvo muy marcado por dos hechos de gran importancia que favorecieron de forma representativa la presencia de la Antigüedad en las manifestaciones artísticas del siglo

¹ Esta escena se puede encontrar en el Jardín del Palacio Real de La Granja en la fuente de Andrómeda.

² En el caso de Sir Joshua Reynolds, de sus 1.748 retratos, unos 40 son retratos mitológicos, análisis basado en el catálogo: Mannings 2000, Vol. I-II.

XVIII: la realización del Grand Tour de jóvenes aristócratas y artistas, y el descubrimiento de las ciudades sepultadas por el Vesubio. En primer lugar, el viaje promovió un intercambio cultural muy positivo que hizo tomar consciencia de todo aquello que resultaba ajeno. Se perseguía la búsqueda de la razón, de modo que el descubrimiento de la Antigüedad ocupó un papel central en este fenómeno, ya que se consideraba que la cultura greco-romana estaba en el origen del pensamiento que llegó a su punto álgido con la teoría ilustrada³. En segundo lugar, Herculano y Pompeya se convirtieron en focos de atracción para viajeros, artistas, poetas o políticos que quedaron impresionados por la vivencia de encontrarse en escenarios romanos que parecían haberse detenido en el tiempo. La atracción suscitada por estas ciudades se reflejó en las manifestaciones artísticas del momento, por ejemplo, en el ámbito español en la decoración de palacios reales y residencias de las altas clases sociales españolas⁴.

Se puede considerar que la Antigüedad clásica estaba de moda y, desde luego, se deja constancia de ello en los retratos mitológicos. Los artistas aprovecharon esta ocasión para satisfacer con gusto la necesidad de las clases más altas de poseer un retrato en el cual apareciese cualquier elemento en relación con la Antigüedad, y en esta línea, comenzó a producirse un tipo de retrato que podría ser considerado incluso como objeto-*souvenir*.

Las personas que se retrataron en estas obras no solo pertenecían a la realeza y a la corte como era habitual, sino que en ese momento se convirtieron en comitentes aristócratas, diplomáticos que residían en Italia, duques, marqueses, es decir, personajes de buena condición económica y social. Y lo que es aún más interesante, se permitió un margen de movimiento a las mujeres. Durante la Historia del Arte, se había recurrido a los retratos como forma de presentación en sociedad. Para los hombres era relativamente sencillo mostrar su rango social, normalmente se exigía la representación de un elemento histórico en el mismo. Por el contrario, aunque muchas mujeres poseían una alta condición social y habían recibido una educación de calidad, no podían optar al pretendido reconocimiento puesto que no podían participar ni en el ejército ni en la política. Teniendo en cuenta esta realidad, el Retrato Mitológico se presentó como una ventana a la sociedad de las mujeres, una forma de obtener tan preciado reconocimiento.

Los artistas que produjeron este tipo de retratos durante el siglo XVIII fueron, en su inmensa mayoría, hombres. Sin embargo, como se podrá apreciar en el análisis del

³ Nieves Soriano 2011, p.17.

⁴ Romero Recio 2017, pp. 75-87.

catálogo de obras presentado en este estudio la presencia de mujeres pintoras es significativa. Las mujeres artistas, que habían sido relegadas a las actividades pictóricas de menor valor, aprovecharon esta ocasión para mostrar sus habilidades. Además, a través del retrato consiguieron acercarse a los géneros pictóricos de los cuales habían sido apartadas a lo largo de la Historia.

Sin embargo, aunque se pueda apreciar la superioridad de los hombres en el listado de artistas de retratos mitológicos, muchos de ellos –excluyendo a los ingleses que valoraban en gran medida el retrato– no se sintieron atraídos por la producción de retratos, prefiriendo otros géneros como la pintura de historia, que poseía una categoría mucho más elevada. No obstante, el impulso que experimentó la producción de retratos durante el siglo XVIII convirtió este género en uno de los que más beneficio económico aportaba, obteniendo sus artistas elevados ingresos por los retratos que realizaban. Es por ello, que muchos pintores tuvieron que dejar de lado sus intereses y dedicarse a atender la demanda de la sociedad que, en ese momento, estaba encantada con ser representada en preciosas obras.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE TRABAJO PLANTEADOS EN EL DESARROLLO DE ESTA TESIS DOCTORAL

Para llevar a cabo esta tesis doctoral que propone el estudio detallado de los retratos mitológicos que se realizaron durante el siglo XVIII en Europa se han planteado diversos objetivos que se pueden clasificar en objetivos generales y objetivos específicos. En primer lugar, como objetivos generales se encuentran los siguientes:

- 1) Enumerar todos los retratos mitológicos que se produjeron en el siglo XVIII, identificando a los artistas responsables de los mismos.
- 2) Distinguir todas las figuras mitológicas a las que los artistas recurrieron para realizar las asimilaciones con los y las modelos de los retratos.
- 3) Analizar la función y el carácter del Retrato Mitológico a través de la relación artista-modelo y teniendo en cuenta las figuras mitológicas utilizadas.

Para completar el estudio, se proponen también objetivos específicos que son los enumerados a continuación:

- a) Analizar los aspectos técnicos y formales de cada Retrato Mitológico.
- b) Comprobar los esquemas iconográficos de cada figura utilizados en estas obras, para lo que se propone tener en cuenta el estudio del desarrollo iconográfico de cada uno de los personajes utilizados de forma breve aunque haciendo especial hincapié en las representaciones clásicas y de época moderna, es decir, durante el Renacimiento y el Barroco.
- c) Señalar las fuentes a las que pudieron recurrir los artistas para poder realizar las asimilaciones mitológicas.
- d) Justificar las asimilaciones mitológicas de los modelos teniendo en cuenta su identificación biográfica y la descripción de la figura mitológica.
- e) Comprender quiénes se convirtieron en modelos de este tipo de retrato y explicar por qué la mayoría de ellos fueron mujeres.

En relación con los objetivos marcados se han planteado varias cuestiones que requerían una especial atención. En primer lugar, es recomendable plantearse si el Retrato Mitológico puede ser considerado una tipología de retrato como tal. Si no fuese así, es conveniente conocer si podría tratarse de una tipología específica o, simplemente, podrían ser considerados como una variante de los retratos pictóricos. En segundo lugar, y teniendo en cuenta la mayoritaria presencia de mujeres modelos y el destacado protagonismo de mujeres pintoras, surge el interés por conocer si puede asociarse a una manifestación pictórica ligada al mundo femenino. En tercer lugar, y para abordar de forma directa los objetivos propuestos, se debe resolver la duda que genera el propio significado de la asimilación mitológica. Es decir, conocer a qué respondía elegir una figura mitológica u otra, además de identificar quién era el encargado de dicha elección. ¿El modelo?, ¿el artista? o ¿el propio comitente que, a fin de cuentas, era el cliente? En cuarto lugar, los artistas plasmaron en sus obras la influencia que ejercía sobre ellos la Antigüedad pero en el siglo XVIII las fuentes podían ser múltiples, por lo que seguramente no todos los artistas utilizaran las mismas. El conocimiento de las fuentes resulta imprescindible para evaluar el desarrollo iconográfico de las figuras mitológicas y el significado de la propia obra. Y por último, se debe solventar una cuestión. El retrato había sido considerado un género fundamental para establecer relaciones sociales pues se encargaban las obras con el objeto de enviarlas a diferentes cortes o lugares a modo de representación, como recuerdo de la figura de alguien o como exaltación del

poder del individuo representado. Ahora bien, ¿habría tenido el Retrato Mitológico la misma funcionalidad? o ¿su producción dependía de otros intereses?

Alcanzar los objetivos propuestos y resolver las cuestiones apenas mencionadas es una tarea que se llevará a cabo con el desarrollo de esta tesis doctoral siguiendo las pautas de una metodología establecida de forma previa. Es sencilla pero con una funcionalidad muy clara: analizar cada uno de los retratos mitológicos identificados para entender el significado global de los mismos. Para ello, se elaborará un catálogo de retratos mitológicos en el que se puedan incluir todos los ejemplos encontrados durante el desarrollo de la tesis doctoral. Ordenado por autores, este catálogo aportará la información necesaria para poder solventar los argumentos mencionados con anterioridad.

Sin embargo, antes de comenzar, resulta necesario definir qué se entiende por Retrato Mitológico y como apoyo para ello, resulta inevitable hacer una revisión historiográfica sobre el tratamiento que ha recibido ese tipo de pintura a lo largo de la Historia. En un primer momento, se ha propuesto la definición de Retrato Mitológico aunque según el sondeo que inicialmente se ha realizado se puede comprobar cómo la comunidad científica no se ha puesto de acuerdo sobre si es factible o no su uso. Cualquiera de los investigadores que estudia el arte europeo en el siglo XVIII ha contemplado el estudio de algunos de los artistas vinculados con este tipo de retrato, algunos de forma más directa que otros. Sin embargo, se percibe cierta mezcolanza en el momento de su definición o de elegir un término u otro para su denominación, por lo que no existe una nomenclatura común para definirlo.

De forma paralela, y teniendo en cuenta su importancia, se llevará a cabo un análisis del contexto histórico-artístico del momento, exactamente del siglo XVIII para poder limitar el espacio y el tiempo del desarrollo artístico que interesa al estudio. El descubrimiento de la Antigüedad es uno de los aspectos más sustanciales del Neoclasicismo europeo y Carlos VII de Nápoles fue una figura clave en su instauración, razón por la cual se le dedicará una especial atención. Una vez que se haya completado esta fase, se propone analizar dos apartados simultáneos: el marco de las figuras mitológicas usadas en estos retratos y las relaciones establecidas entre artista y modelo.

IMPACTO DEL ESTUDIO. IMPLICACIONES SOCIALES Y ACADÉMICAS

En un primer momento y de forma personal, el interés por este tipo de retratos respondió a la curiosidad que me suscitó la lectura veraniega de una novela muy popular, *El amante del volcán* (1992) de Susan Sotang. Esta obra consiguió fijar mi atención en una de las mujeres más interesantes del siglo XVIII: Emma Hart. Indagando sobre su biografía me topé con numerosos retratos que la representaban, llamándome mucho la atención aquellos en los que parecía asimilarse a una figura mitológica. Fue así como conocí la existencia de más ejemplos que se correspondían con retratos de otras modelos, situación que despertó en mí una gran curiosidad por conocer el significado que poseían todos aquellos retratos en los que las modelos parecían disfrazarse o, al menos, adoptar rasgos de determinadas figuras mitológicas.

Mis lecturas se volcaron hacia aquellos autores que habían dedicado su estudio a profundizar en el arte del siglo XVIII, sobre todo, aquellos enfocados en el ámbito pictórico. De esta manera, encontré una coincidencia en todos ellos, el discurso era ciertamente machista o, al menos, anticuado. Los comentarios desmedidos y ofensivos sobre mujeres, tanto modelos como artistas, pueden justificarse en cierta manera si los realizasen autores de siglos pasados, por el tradicional carácter patriarcal de la Historia, pero tiene menos sentido si se trata de autores de principios del siglo XXI, aunque es cierto que en los últimos años el discurso ha ido adquiriendo un enfoque mucho más adaptado a la sociedad en la que vivimos. Considero fundamental renovar el discurso historiográfico en torno al género del retrato siendo conscientes, por supuesto, de las limitaciones del papel de la mujer en el siglo XVIII, pero dando paso a que, al menos, su estudio se pueda llevar a cabo sin prejuicios. De esta afirmación se entiende que el estudio propuesto posee un fuerte contenido feminista, el cual no pretende detenerse exclusivamente en discursos políticos o sociales tan a la orden del día en nuestros tiempos, sino que persigue el reconocimiento histórico de la mujer en una historiografía adaptada a la época en la que nos encontramos.

Por otro lado, el ámbito iconográfico siempre ha resultado muy complejo en el estudio del arte y es común que resulte problemático otorgar un significado claro a los diversos usos que proporcionó recurrir a la mitología clásica pues los significados se confunden y se mezclan de forma bastante habitual. Esta tesis doctoral tratará de simplificar el significado de estos usos, pero otorgando a la vez una justificación sólida de los mismos. Además, sirve el presente estudio como una revalorización del género de

la retratística que ha estado siempre infravalorado en el mundo del arte siendo incluso los propios museos e instituciones los que han negado el reconocimiento de los mismos teniéndoles en numerosas ocasiones en almacenes y depósitos.

Estos aspectos denotan una gran importancia en el estudio global de la Historia del Arte, ciencia que trata de actualizar continuamente sus contenidos. La sociedad exige comprender el significado de todo lo que le rodea y para ello es justo facilitarle las herramientas necesarias. Se propone arrojar un poco de luz al estudio de la Historia del Arte, tratando de beneficiar a una sociedad que necesita las Humanidades más que en ningún otro momento.

CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO

1.1. CONSIDERACIONES SOBRE EL RETRATO COMO GÉNERO PICTÓRICO.

«Quatro cosas son necesarias para hacer bien un Retrato, el ayre, el colorido, la actitud, y los adornos»⁵.

De forma previa al análisis de las características que conforman los retratos mitológicos, resulta útil hacer una alusión al retrato como género pictórico. Aunque de forma breve, pues como es sabido el retrato siempre se ha considerado una opción entre los artistas, por lo que surgen numerosos ejemplos que se realizan en zonas geográficas diferentes, que poseen funciones variadas y que pertenecen a distintas tipologías.

Desde sus orígenes, el retrato ha poseído un carácter funerario, como si fuese una opción para sobrevivir en el tiempo. Sin duda, los más conocidos de la Antigüedad son los Retratos del Fayum⁶, retratos de momias del Egipto tardo-antiguo que pretendían mantener la presencia del difunto en el mundo terrenal. En estos retratos confluían las creencias funerarias egipcias con la herencia del mundo helenístico y romano, donde los retratos tuvieron, asimismo, un carácter funerario que comenzó a manifestarse en las máscaras de los difuntos, las conocidas *imagines maiorum*⁷. Sin embargo, los retratos pronto adquirieron un papel propagandístico en el mundo romano, visible de forma destacada a través de la figura del emperador Augusto que, incluso, llegó a divinizar su figura a través de este recurso. Es decir, la retratística actuaba como símbolo de poder. En el arte romano encontramos retratos en bustos, esculturas de cuerpo completo, ecuestres, en relieves, etc. Retratos de reyes o de emperadores, en general, de personas que disfrutaban de cierto poder en la sociedad y que pretendían que su paso por esta fuese destacable y su imagen perdurable en la memoria.

⁵ El erudito D. Francisco Martínez muestra ya preocupación en relación a la postura y los rasgos psicológicos a la hora de realizar un retrato en su obra *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes o Diccionario manual de pintura, escultura, arquitectura y grabado*: Martínez 1788, p. 352.

⁶ Los Retratos del Fayum son un conjunto de retratos de momias que se encontraron en la zona fértil al sur del Cairo, región conocida como El Fayum. Estos son algunos de los escasos ejemplares que no han desaparecido con el paso del tiempo, al parecer, por la sequedad del ambiente. Martino 2006, p. 153.

⁷ Podemos describir las *imagines maiorum* como moldes del rostro de los difuntos que se obtenían del cadáver inmediatamente después de la defunción. Además, eran consideradas por la sociedad romana como símbolo de estatus. Véase López de Munain 2013, p. 1575.

La llegada del Cristianismo no obstaculizó el desarrollo del retrato, aunque es cierto que el panorama artístico se vio influenciado por la condición religiosa y la tradición iconoclasta que abrazó el imperio bizantino. Durante el periodo de la alta Edad Media los ejemplos no son numerosos pero, por supuesto, existen. Fueron notorios los retratos reales de Carlomagno por ejemplo, o la tendencia que se impuso de representar a los clientes en las obras religiosas que encargaban al artista como regalo o donación a instituciones religiosas, el famoso donante, que solía aparecer en el primer plano del cuadro con una escala de tamaño menor a la de las figuras religiosas, y en actitud orante o de sumisión. Los donantes eran retratos de los clientes, pero ni las similitudes físicas eran fáciles de trazar, ni había un reflejo psicológico del retratado. Era, más bien, una alusión al personaje como responsable económico de la obra, y por ello se le otorgaba ese privilegio⁸.

Más adelante, en la baja Edad Media, la situación cambió. En la primera mitad del siglo XV podemos encontrar obras como *El Matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck (1434, National Gallery) del que me gustaría señalar, al menos, un rasgo de entre todos los que se podrían destacar: los modelos que aparecen no pertenecen ni a la realeza ni al poder político en general como hasta el momento había sucedido con el retrato, eran comerciantes. El concepto que se tenía de modelo en el arte se amplió y dio cabida a nuevas clases sociales, lo que permitió que este tipo de representaciones adquiriesen cierto éxito popular aumentando considerablemente su producción.

El retrato se convirtió en un signo de gran refinamiento durante el Renacimiento. Las posiciones casi hieráticas dadas hasta el momento dejaron paso a la tendencia humanista que se dio en el siglo XVI. Piero della Francesca, Alberto Durero, Leonardo da Vinci, Tiziano o el exponente del retrato manierista Cornelis Ketel, son algunos de los muchos que fomentaron la producción del retrato⁹. Además, se produjo en esta época un cambio interesante, los retratos comenzaron a utilizar diferentes soportes como el lienzo, lo que permitió que pudieran ser transportados. Debido a ello, los reyes optaron incluso por la representación de sus vástagos –como sucedió en el ámbito español con los hijos de Felipe III y Margarita de Austria–, para poder enviar dichas obras a otros lugares y dar a conocer a sus descendientes. Los retratos de estos niños, además de la función oficial que tenían, poseían un valor afectivo y sentimental que dependía del hecho de que en muchas ocasiones ni siquiera se llegase a conocer a la

⁸ Para obtener más información sobre el retrato en época medieval: L'Orange 1967; Tomasi 2019.

⁹ Sobre el retrato en época renacentista: Wood-Marsden 1993; Pignatti 1996.

persona en cuestión, por lo que poseer un retrato era el único modo de poder «acercarse» a ella. De esta manera, los vínculos afectivos se intensificaron, aunque debemos tener en cuenta que los niños que aparecían en dichos cuadros no siempre eran representaciones fieles a la realidad¹⁰.

La imagen del rey y de su familia siguió cuidándose en el Barroco, en los países europeos. Las cortes facilitaron la producción de estas imágenes, favoreciendo un intercambio artístico entre las mismas. También Portús Pérez defiende la idea de que en la corte española se realizaron cuadros de consumo interno, es decir, retratos que «alimentaron la red de relaciones dinástico-familiares»¹¹. En España destaca, cómo no, Velázquez. La demanda que suscitó la corte para obtener retratos de sus protagonistas y copias de los mismos llevó al pintor a establecer un taller en el cual se realizaban dichas obras y que acabó otorgando al retrato un carácter de «objeto» –fruto de una producción mecánica– más que de «obra de arte»¹². Aun así, consiguió realizar retratos humanos en los que se reflejaba la psicología del personaje, alejándose de lo divino y centrando la visión del espectador en lo más humano del modelo. Además, fue capaz de desarrollar por un lado, el retrato oficial de corte, a través de representaciones individuales de cada miembro de familia o a través de la representación conjunta como sucede en *Las Meninas* (1656, Museo del Prado); y también desarrolló, por otro lado, el retrato de personajes de las bajas clases sociales: costureras, aguadores, enanos, rufianes y muchachas¹³.

Por otro lado, es imprescindible mencionar a Van Dyck, artista que pintó a la clientela más selecta de Europa reflejando su poder político y social, pero también

¹⁰Para el estudio de los retratos infantiles en la corte española, véase Cobo Delgado 2013. La autora hace hincapié en un aspecto importante del retrato infantil, contradiciendo la afirmación que hace Antonio Méndez Casal en el prólogo del Catálogo de la exposición *Retratos de niños en España*, Sociedad española de Amigos del Arte, 1925. Para el Académico, las representaciones infantiles eran las de niños tristes, niños-hombres. Sin embargo, según la opinión de Cobo Delgado, éstas no eran representaciones fieles a la realidad, «sino una construcción completamente idealizada, acorde con las normas de decoro y en relación con la imagen política y religiosa que la monarquía quería proyectar. Por la misma razón, esos retratos tampoco pueden considerarse un reflejo de una supuesta escasa valoración de la infancia, ya que debemos tener en cuenta que el concepto que prima en ellos no es solo dar fe de una edad, sino especialmente representar la majestad regia en una imagen idealizada por los infantes». Cobo Delgado 2013, p. 34.

¹¹ Portús Pérez 2013, p.32.

¹² De cada retrato, se solían solicitar copias para poder enviarlas a otras cortes. Portús Pérez 2013, p.35.

¹³ Para el estudio del retrato en la obra de Diego Velázquez, véase, entre otros, Portús Pérez 2007, 2013; Brown 2009.

económico¹⁴. Fue uno de los artistas que más influyó en el arte español, en los pintores de la corte pero también sobre otros como Carreño de Miranda¹⁵.

Es en el siglo XVIII, época que nos ocupa, cuando el retrato experimentó un auge destacable que puede responder a dos cuestiones. Una de ellas es la ampliación de técnicas en la pintura, como el pastel que se utilizó en la realización de retratos¹⁶. El pastel es una técnica de origen alemán y data del siglo XVII, aunque en el XVIII gozaba todavía de cierto prestigio. Algunos han otorgado su invención a mujeres como Mme. Vernerin de Dantzick y otros a Mme. Heide, o a algún hombre como Juan Alejandro Thiele, y aunque este último parece que perfeccionó bastante el género, el pastel se ha relacionado de forma constante con el mundo femenino. Esta relación se debe a que esta técnica ha sido considerada como la más adaptada a la mujer por ser la más sencilla, pues se podía parar de pintar y volver a retocar después sin inconveniente¹⁷. Que se concibiera como una de las técnicas más sencillas y por tanto, quedase destinada a la mujer como única posibilidad de pintar, demuestra la visión patriarcal que ha demostrado continuamente la historia del arte, infravalorando la capacidad de la mujer.

La segunda cuestión fue el aumento del número de clientes al convertirse el arte en algo más asequible para otros grupos sociales. Personajes de la realeza, comerciantes, actrices, burgueses, diplomáticos, aristócratas y un sinfín de categorías más pudieron optar por el mundo del arte. Esta tendencia generó un movimiento económico en el mundo artístico que hizo que muchos pintores aumentasen sus ganas de dedicarse al retrato; digo esto, porque el retrato fue considerado durante el siglo XVIII un género menor. Y es que, según Portús Pérez, había llegado hasta este siglo en España el eco de la teoría humanista pictórica según la cual se realizó una clasificación discriminatoria de los diferentes géneros pictóricos teniendo en cuenta su complejidad y ejemplaridad. De esta forma, el retrato fue situado como un género menor, muy por debajo de la pintura de historia en el caso español y también en otros países europeos. Sin embargo, gracias al aumento de la producción de retratos por la demanda de la corte

¹⁴ «Los vistió con lujo y ostentosa magnificencia, vibrantes colores y corazas esmaltadas en fondos de ricos cortinajes, columnas y frondosos paisajes». Díaz Padrón 2008, p. 194.

¹⁵ Díaz Padrón 2008, p. 211.

¹⁶ La técnica del pastel enseguida se popularizó por ser capaz de adentrarse en un mundo íntimo en el cual se reflejaba lo sensible y lo personal. Urrea 2004, p. 309.

¹⁷ Como apuntó el autor Jozan, la técnica del pastel «no ofrece grandes dificultades considerada bajo el aspecto de su parte material: dibujado el objeto y preparadas las tintas, se colocan en el cuadro por superposición y se unen con el auxilio del dedo meñique». Jozan 1854, p. 50.

y la protección de esta hacia los artistas que los llevaban a cabo, el retrato comenzó a ser visto como un género mucho más atractivo¹⁸.

Como hemos mencionado anteriormente, el retrato poseyó diversas funciones a lo largo de la historia las cuales generaron diferentes tipologías. Por ejemplo, el retrato utilizado como herramienta para la exaltación del poder del gobierno desarrolló el retrato de aparato en el cual, por lo general, solía aparecer el modelo con referencias alegóricas¹⁹. Como el retrato servía para exponer la vida de un personaje o de varios, se desarrolló el retrato biográfico en forma de serie iconográfica o genealógica. Según explica Carmen Morte García, estas series otorgaban una idea de majestad a través de imágenes codificadas que solían estar acompañadas por inscripciones²⁰. Podían ser retratos individuales o retratos de grupos, muy comunes en el norte de Europa, sobre todo en la zona norte –Ámsterdam– y sur de Holanda. La representación de estos grupos se diferenciaba del retrato de familia por ser representados personajes independientes unidos bajo una relación afectiva, laboral o social, formando una corporación que poseía un objetivo común pero también de realidad pública²¹.

Fuera cual fuese su tipología, en los retratos solían darse unas características comunes que lo definían como género pictórico. En primer lugar, la persona representada tenía que ser reconocible, aunque con un margen que oscilaba desde el retrato idealizado hasta la caricatura²². Si nos fijamos en los siguientes retratos se puede comprobar cómo los artistas reflejaron el aspecto físico de sus modelos de múltiples maneras, pero aunque el aspecto difiriera, era posible distinguir de quién se trataba²³.

¹⁸ Portús Pérez 2007, p. 741.

¹⁹ El origen del retrato de aparato se remonta a la época egipcia. Martino 2006.

²⁰ Estas series iconográficas se originaron de la mano del Cristianismo pero se extendió hasta el siglo XVII. En el ámbito español destaca, entre otros ejemplos, el libro que encargó Felipe II a su pintor de cámara Hernando de Ávila: *Libro de retratos, letreros e insignias reales de los Reyes de Oviedo, León y Castilla de la Sala Real de los Alcaçares de Segovia ordenados por mandado del Catholico Rey Don Philippe II* (1594). Carmen Morte García analizó esta obra junto a otras en *Enseñas, Blasones, Emblemas, Divisas y Motes en las series icónicas reales*. Morte García 2014-2015.

²¹ Riegl 2009, pp. 13-ss.

²² Burke 1994, p. 99. Por otro lado, Jonathan Richardson defendió la idea de que en un retrato se debe plasmar el físico del modelo pero también el carácter psicológico: «[...] a portrait painter must understand mankind and enter into their characters and express their minds as well as their faces [...]». Richardson 1792, p. 13.

²³ A colación de esta tendencia de los artistas de variar el aspecto físico de sus modelos, es interesante aludir a la obra de D. Francisco Martínez *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes o Diccionario manual de pintura, escultura, arquitectura, grabado* en la que realiza una entrada para definir el concepto de Retrato. Además, el autor aprovecha para dar consejos sobre cómo realizar un buen retrato. En uno de ellos dice así: «Si en los modelos se notan defectos, sin los cuales se conoce su aire y temperamento, deben corregirse y aún omitirse en los retratos de las Señoras y de los jóvenes; una nariz un poco tuerta se endereza; una garganta demasiado seca, como también las espaldas muy altas, pueden componerse al buen aire que requieran sin pasar de un extremo a otro, y todo esto con mucha discreción [...] así como si



Fig. 1



Fig.2

En segundo lugar, para que se considerasen retratos debían representar a un modelo real. Es decir, un personaje que hubiera existido en la historia. Si aparecían en la composición divinidades, alegorías o personajes ficticios, como los protagonistas de una obra literaria, tenían que estar asociados a individuos reales, que eran a los que realmente se estaban retratando. Por lo cual, se entiende que la figura del cliente adquiere cierta importancia sobre el resto de representaciones pictóricas. Podían ser comitentes los modelos mismos, sus familiares o sus protectores y el artista solía establecer con ellos una relación más íntima, que por supuesto, condicionaba la obra.

El retrato consistía en la representación de la persona en una posición acordada previamente. Bien es cierto que, la figura podía aparecer en movimiento pero tenemos que pensar en el acto pictórico. Obviamente el pintor no podía captar el gesto a la velocidad con la que lo harán los fotógrafos posteriormente, el retrato pictórico conllevaba cierto tiempo de ejecución, por lo cual se tomaban notas y se acordaba una postura. Este precepto pone de manifiesto la importancia de la actitud, del acto de posar. Si nos remontamos al Renacimiento, ya Leonardo da Vinci consiguió dotar de cierto movimiento a las modelos de *La Dama del Armíño* (1490, Museo Czartoryski) y de *La Mona Lisa* (1503, Musée du Louvre)²⁴. Paulatinamente, los artistas fueron proporcionando a sus modelos movimiento otorgándoles un carácter cada vez más real. Por cierto, que los modelos fueron también conscientes de su responsabilidad a la hora

se empeñan con demasiada escrupulosidad en querer expresar los defectos y bagatelas, se exponen al riesgo de caer en lo bajo y en lo mezquino». Martínez 1788, pp. 353-354. Algunos artistas tomaron al pie de la letra estas palabras, mientras que otros optaron por representar completamente la realidad; Portús Pérez 2004, pp.20-ss.

²⁴ Ángulo Íñiguez 1973, p. 117.

de moverse. En función de lo comentado, se debe destacar que la Fisiognómica o Fisiognomía adquirió un papel central en la teoría de la pintura sobre todo a partir del Barroco. En el concepto de Fisiognomía coincidió el análisis de las estructuras fijas del rostro y de las estructuras móviles de la expresión²⁵. En relación a ello, destaca sobre los demás el pintor Hogarth considerado el máximo cultor de la Fisiognómica en la primera mitad del siglo XVIII. En su obra *The analysis of beauty* (1753) hizo mención a que la cara es el índice del alma. Además, gracias a este artista la Fisiognómica presentó cierta movilidad psicológica y realidad del personaje. Según Flavio Caroli, Hogarth puso en relación el concepto de Fisiognómica con el mundo del teatro, al «traducir una ocasión creativa en una voluntad de poética»²⁶.

En definitiva, el gesto y la fisonomía son los rasgos que definen a un personaje; y eso es lo que, efectivamente, permitía una buena valoración del retrato²⁷. Dicha valoración la ejecutaba, en un primer nivel, el público. Como tal, el público aparecía en el siglo XVIII cuando se abrían los salones y cuando se incitaba a la visita de los talleres de los artistas con el fin de contemplar su actividad. Al realizarse de forma periódica y llamar la atención social, el arte y el retrato, en concreto, tuvieron que estar en continua transformación para captar la atención de su público²⁸.

²⁵ Estas dos posiciones fueron desarrolladas por la conciencia por un lado, de Georg Ghristoph Lichtenberg y Lavater Caroli, por otro. Caroli 2014, p. 164.

²⁶ Flavio Caroli hace mención en su obra de la pintura titulada *Marriage à-la-mode* (1743, National Gallery, London), en concreto el episodio segundo, pues a través de ella presenta el cuadro como el escenario y los personajes como los actores. Caroli 2014, p. 141.

²⁷ Moreno Mendoza 2006, p. 20.

²⁸ Calvo Serraller 2010, p. 15.

1.2. ASPECTOS FORMALES PARA RECONOCER UN RETRATO MITOLÓGICO.

1.2.1 ¿Qué entendemos por Retrato Mitológico? Consideraciones sobre la terminología utilizada por la historiografía.

Existen numerosos estudios sobre el arte que generó el siglo XVIII, tanto del Neoclasicismo como del arte de la Ilustración. Entre ellos, destaca la publicación de 1990 de Haskell y Penny, *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica 1500-1900*, o más reciente, la exposición celebrada entre 2010 y 2011 en el Musée du Louvre, *L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIIIe siècle*, cuyo catálogo presenta un recorrido por la historia del arte del siglo XVIII estableciendo el influjo del mundo de la Antigüedad y su posterior reflejo sobre el panorama artístico del momento²⁹. Incluso, de forma más específica, y como hemos visto con anterioridad, nos encontramos una variada bibliografía sobre el retrato como género pictórico. A través de estos trabajos, se puede comprobar que fueron muchos los autores que de forma implícita analizaron la obra de artistas en los que la producción de retratos mitológicos fue bastante rica. Aún así, la historiografía no presenta una conciencia clara de que pudiera existir una tipología específica que englobase a todas estas obras bajo la denominación común de retratos mitológicos. Fueron considerados, eso sí, retratos ligados a la Antigüedad por las referencias clásicas que presentaban. Además, es frecuente que dichos estudios se centrasen en aspectos relevantes del Retrato Mitológico, como el protagonismo del modelo en la obra. Por todo ello me atrevería a decir que, aunque no se enmarcan dentro de una tipología común, la historiografía sí ha sido consciente del carácter específico de este tipo de retratos.

Las diferentes características visibles en estos retratos suscitaron varias terminologías por parte de los historiadores. Por ejemplo, en 1944 Laura de Noves en su obra *Elisabeth Vigée-Lebrun. Pintora de reinas*, definió este retrato como «Pintura Mitológica» por la similitud que tenían los modelos con los personajes de la religión clásica³⁰. Unos años más tarde, la autora del catálogo *Lady Hamilton in relation to the art of her time* (1973), Patricia Jaffe, al referirse a aquellos retratos que realizaba George Romney por propio placer y no por encargo, optó por utilizar la expresión

²⁹ Haskell- Penny 1990; Faroult G. *et alii.*, 2010.

³⁰ De Noves 1944, p. 17.

«Fancy Picture», refiriéndose a estas imágenes sofisticadas o imágenes adornadas³¹. Este mismo concepto fue utilizado años más tarde, en 1998, por Martin Postle con motivo de la exposición *Angels & Urchins. The fancy picture in the 18th century* (1998). El discurso proyectado en la exhibición establecía lazos de unión entre este tipo de retrato y la consciencia de las clases sociales más bajas. Remontándose al siglo XVII romano y napolitano, el autor se apoyó en la figura de Caravaggio, el cual ya utiliza modelos de este tipo en sus obras, como pastoras, mujeres de la calle o pobres mendigos. De esta forma, relaciona la obra de artistas como Jean-Antoine Watteau, Philippe Mercier y George Morland hasta llegar a Sir Joshua Reynolds, gran exponente de este género. Aunque los primeros autores no recurren con frecuencia a las asimilaciones mitológicas, Reynolds culmina el proceso de «Fancy Picture» más ligado al Retrato Mitológico³².

A finales de siglo, Jole Massarese utilizó la palabra «interpretar» para referirse a la asociación del modelo con el personaje mitológico, estableciendo de forma directa una conexión con el mundo del teatro³³. Que el teatro pudiese haber influido en este tipo de retrato fue considerado también por otros autores. En primer lugar, Alberta Gnugoli en su artículo titulado *Ritratti da star. Le attrici inglesi del Settecento a Londra* (2011), al referirse a aquellos retratos que protagonizaban actrices, danzantes y cantantes, utilizó el término «Retrato Teatral». Y de la misma manera, fue utilizado por Robin Simon en su publicación «Pittura e teatro nel contesto culturale inglese» (2014)³⁴.

En segundo lugar, Mark Hallet utilizó la expresión «Role Play» dando cierto protagonismo al modelo del cuadro, al defender la idea de que lo que realmente define a un retrato son las actitudes, acciones y discursos de otros asimilados por el modelo³⁵. Por último, entre 2015 y 2016 se llevó a cabo la exposición *Élisabeth Louise Vigée-Lebrun* en cuyo catálogo se puede leer la palabra «transformación» para referirse a la acción del modelo al asimilar un personaje, en la definición de esta tipología³⁶.

Además de la clara referencia mitológica que puede verse en estas representaciones, no podría pasar desapercibida la alusión directa al mundo clásico, ya fuese a través del vestuario utilizado o por los escenarios escogidos en los cuales se entreveía el mundo de la Antigüedad y su descubrimiento con la referencia de los

³¹ Jaffe 1972, p. 15.

³² Postle 1998.

³³ Massarese 1998, p. 51.

³⁴ Gnugoli 2011, p. 44; Simon 2014.

³⁵ Hallet 2014, p. 193.

³⁶ Baillio *et alii* 2015, p. 25.

yacimientos arqueológicos o las ruinas que existían en ciudades como Roma. Algo muy ligado a la imagen que se estaba creando de la Antigüedad gracias al Grand Tour. De esta forma, autores como Antonello Cesareo o Pontus Grate consideraron oportuno llamarlo «Retrato Souvenir», aludiendo a aquel objeto que podría recordar a sus dueños para siempre la experiencia del Grand Tour³⁷.

Para terminar, aparecieron otros dos términos. Por un lado, «Ritratti Istorati» utilizado por Liliana Barroero en su artículo *L'antico, gli antichi. Batoni e l'ambiente erudito romano* (2008) donde analiza la obra de Pompeo Batoni y su relación con el mundo clásico. De esta forma, hace hincapié en que sus retratos poseen referencias constantes al mundo clásico exigidas por los propios comitentes pues, para la autora, la presencia de la Antigüedad en la obra otorgaba al que aparecía representado en ella un grado de distinción social. Bajo estas premisas, Batoni llegó a realizar muchos de estos retratos y para ella se diferencian del resto por ser «Ritratti Istorati», es decir, retratos de historia³⁸. Por otro «Retratos Alegóricos» escogido, en este caso por Caamaño Fernández en su obra *Educación y dedicación: aportaciones de las grandes pintoras al arte desde la antigüedad hasta 1800* (2011), término que está ligado a la tradición alegórica de la Historia del Arte a través de la cual se representaban virtudes, lugares geográficos o lo que surgiera a través, sobre todo, de alusiones clásicas como los atributos de los dioses.

1.2.2 Características y rasgos esenciales en el Retrato Mitológico.

Para realizar este estudio –y aunque, por supuesto, se han tenido en cuenta las ideas lanzadas por estos autores y otros muchos–, vamos a asumir una definición propia que utilizaremos en la investigación de ahora en adelante: Retrato Mitológico³⁹. En general, asumo con esta definición la mayoría de aspectos comentados con anterioridad y que han sido trabajados por estos autores, pero me gustaría delimitar el concepto de lo

³⁷ Antonello Cesareo mencionó el concepto de «Retrato Souvenir» en su obra *L'elaborazione del gusto e la diffusione del bello. Charles Compton e Gavin Hamilton* (2001) considerando a Pompeo Batoni como su máximo exponente. Mientras que Pontus Grate apoya esta concepción del Retrato Souvenir en su obra *Nattier and the Goddess of Eternal Youth* (1979) pues considera que durante el Rococó las actrices estaban «encantadas de tener sus retratos disfrazadas». Cesareo 2001; Grate 1979.

³⁸ Barroero 2008, p. 60.

³⁹ Este término fue utilizado por M.A Elvira Barba y M. Carrasco Ferrer en su publicación *Los mitos en el Museo del Prado*. Elvira Barba-Carrasco Ferrer 2018, p. 243.

que realmente engloba el Retrato Mitológico tal y como se plantea en este estudio a través de un análisis de sus características.

Para comenzar, el Retrato Mitológico, como es obvio, fue esencialmente un Retrato. Un retrato pictórico llevado a cabo por un artista que optaba por representar al modelo asimilado a un personaje de la mitología clásica⁴⁰. En esta línea, me refiero exclusivamente a aquellos personajes propios de la mitología clásica como divinidades, héroes, ninfas o sátiros y no a todas aquellas figuras que pertenecían a la Antigüedad, como las asimilaciones que se llegaron a hacer con personajes históricos como el retrato que hace Reynolds de *Kitty Fisher como Cleopatra* (1759, Tate Modern), o con imágenes literarias como el retrato de mismo autor de *Mrs. Hartley como Hermione*, personaje del *Cuento de invierno* de Shakespeare (c.1775, The Garrick Club). Ni siquiera tendrán cabida aquellas alegorías que se realizaron a través de alusiones clásicas como el *Autorretrato como la Musa de la Pintura* de Angelica Kauffmann (1787, Galleria degli Uffizi).

Es importante destacar que, aunque en algunas ocasiones no sucede, la mayoría de estos retratos poseen un título en el que se incluye la palabra *como* (*as* o *come* en inglés o italiano respectivamente) para referirse al personaje mitológico que asume el modelo, por ejemplo, *La princesa von und zu Liechtenstein como Iris* (1793, Colección privada). De esta forma, queda claro que la figura mitológica es importante pero también lo era el nombre y apellidos del modelo⁴¹.

Que se asimilase un papel está muy ligado al arte del teatro donde, a fin de cuentas, el modelo debía asumir un rol para que el espectador pudiera identificarle como tal. Su carácter teatral lo vinculó a la pantomima. A modo de revisión, la pantomima es un género teatral que no utiliza el lenguaje, sino los gestos. Según Ángel Martínez Fernández, la pantomima estaba ya aceptada en el mundo griego, aunque fue durante el periodo romano cuando se consideró género teatral⁴². Sin adentrarse en sus características como género, es destacable cómo consiguió despertar reacciones ante la sociedad, mientras que algunos consideraban que era demasiado obsceno, otros llegaron

⁴⁰ Se dieron estas asimilaciones en otras manifestaciones artísticas como la escultura, es el caso de la obra de *Paolina Borghese como Venus* de Cánova (1805 – 1808, Galleria Borghese).

⁴¹ No todos los artistas optaron por la visualización del nombre del modelo. Era común que en las exposiciones, se ocultase la identificación de aquellos que protagonizaban los retratos, si estas pertenecían a las altas clases sociales. Gill Perry puntualiza que Reynolds fue uno de los artistas que prefirió este método y en la primera exposición de 1769 sus cuadros tenían como título la siguiente fórmula: «A portrait of a Lady and her son, whole lengths in the character of Diana disarming love». Perry 1994, p. 21.

⁴² Martínez Fernández 2016, p. 201.

a emocionarse con su contemplación. Consistía en lo siguiente: mediante un único actor que podía asumir varios personajes, se reproducían en secuencias diferentes escenas mitológicas a través, exclusivamente, de los gestos, y en alguna ocasión con acompañamiento instrumental. Que representase solo escenas mitológicas hace que se relacione de forma directa con el Retrato Mitológico en el cual se debía aludir a estos mismos personajes sin utilizar la tradición oral, y aunque en pintura no pudiese ser reflejado el movimiento, la actitud del modelo en el momento de posar sí iba a quedar plasmada. Durante el siglo XVIII la pantomima estableció cierta relación con la danza, a través del ballet-pantomima que intensificaba el gesto y el movimiento como vía de expresión ante el lenguaje. Surgieron algunas obras en el siglo ilustrado como *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* que aludían al gesto como fundamental en la comunicación humana:

«Le geste est plus précis que le discours. Il faut plusieurs mots, pour exprimer une pensée: un seul mouvement peut peindre plusieurs pensées, et quelquefois *la plus forte situation* [...]»⁴³.

Esta importancia artística de la que gozó la pantomima durante el siglo XVIII se reflejó en el desarrollo del Retrato Mitológico. Según la opinión de Lori-Ann Touchette, el interés que tenía la sociedad por la pantomima se plasmó en los retratos del siglo, cuando un modelo se quería ver asimilado a una figura mitológica o el artista se lo proponía, adquiría cierta pose y gesto que constituía lo que se va a conocer como *Attitudes*. *Les Attitudes* son un ejemplo destacable de las diferentes actitudes que adoptaban los modelos para este tipo de retrato. Pero, ¿todos los modelos optaron por estas *Attitudes*? Podremos ver en el análisis pictórico que se presenta de forma posterior que muchos de ellos sí, pero cabe mencionar la figura de una modelo que puede considerarse como el máximo exponente de lo que estamos comentando: Emma Hart o Lady Hamilton.

Parece que tuvo otros nombres antes que el de Emma Hart, como Amy Lyon. Provenía de una familia muy humilde y analfabeta de los alrededores de Londres. Para hacer frente a la miseria en la que vivían, su madre decidió marchar a la capital cuando Emma contaba solo con trece años, aunque como dice el autor *Early Years* falta aún

⁴³ Fragmento de la obra *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, citado por Juan Ignacio Vallejos en su artículo «La técnica de las pasiones del ballet-pantomima: construcción de saberes sobre la danza durante los siglos XVII y XVIII». Vallejos 2014, p. 306.

mucha información sobre su vida⁴⁴. En lo que parecen coincidir muchos autores es que en Londres su primera opción fue la prostitución. Hospedada cerca de Drury Lane en Covent Garden, el mundo de la prostitución resultó cercano. No me voy a detener mucho en su biografía pues ya ha sido estudiada en profundidad, aunque resulta interesante el momento en el que Emma comienza a posar delante del público⁴⁵. Me refiero a la época en la que se convirtió en la ayudante del Doctor Graham, un personaje obscuro que la obligaba a mantenerse en posiciones obscenas mientras explicaba cualquier síntoma o termino relacionado con la medicina a sus alumnos⁴⁶. Se puede decir que la relación con el mundo de la prostitución y sus primeras experiencias como modelo en estas estrafalarias situaciones consiguieron eliminar el sentido del pudor y de ampliar el concepto que ella tenía del decoro. Desde ese momento, continuó posando a lo largo de su vida. Primero, perfiló su técnica con el pintor George Romney, pero consiguió la perfección cuando llegó a Nápoles y contrajo matrimonio con Lord Hamilton⁴⁷.

Lady Hamilton ha pasado a la Historia del Arte por ser una de las modelos más interesantes en la pintura del siglo XVIII, muchos artistas pretendían poder plasmar su figura y, desde luego, ella lo sabía. Lo que la identifica fue el modo de posar que adquirió. Adoptaba diferentes poses, gestos y expresiones que fueron denominadas *Attitudes*, eran actitudes teatrales que ejecutaba mientras el artista plasmaba su figura. En concreto, ella solía interpretar figuras que se basaban en la tragedia clásica y en la historia como Ifigenia, Niobe, Ariadna o Cleopatra entre otras⁴⁸. En algunas ocasiones, algunos espectadores han dejado constancia de que era capaz de asimilar diferentes personajes mientras cambiaba su pose. Para poder presentar al personaje en cuestión o bien lo podía anunciar ella misma o su marido, aunque normalmente los espectadores eran capaces de identificar la figura⁴⁹. Esta forma de posar se convirtió en un

⁴⁴ Years 2016, p. 33.

⁴⁵ Estudios como los de Flora Fraser (1988) son fundamentales para conocer la vida de Emma Hart. En el año 2016, se llevó a cabo una exposición en el Museo Marítimo de Londres que tiene por título *Emma Hart. Seduction and celebrity* y cuyo catálogo hace una revisión exhaustiva sobre la biografía de Emma y su relación con el arte del siglo XVIII. Esta lectura me ha permitido conocer mucho mejor el personaje que, de forma constante, aparece en los retratos mitológicos. Colville-Williams 2016.

⁴⁶ Emma tuvo que posar como Hygeia, una de las hijas de Asclepio Dios de la medicina, para el Dr. Graham. Touchette 2000, p.130. Según Cinzia Recca con Graham tuvo que hacerse pasar por grandes personajes femeninos de la Antigüedad mientras danzaba o simplemente posaba. Recca 2017, p. 335.

⁴⁷ Varios autores coinciden en que el periodo junto a Romney fue en el que aprendió a posar. Van de Sandt 1998, p.301; Touchette 2000, p.131.

⁴⁸ Touchette 2000, p. 140.

⁴⁹ Para Van de Sandt el espectador salía beneficiado pues «las *Attitudes* servían de estímulo proyectivo de su cultura e imaginación». Van de Sandt 1998, p. 302.

espectáculo que podía incluso competir con el teatro, era una *performance*, una acción ante un público que demandaba un contacto con la Antigüedad⁵⁰.

Las *performances* de Lady Hamilton provocaron respuestas entre los contemporáneos que tuvieron ocasión de verla. En primer lugar, respuestas que se hicieron visibles en series de dibujos o bocetos como el conjunto de dibujos denominado *Attitudes of Lady Hamilton* que realizó el artista Pietro Antonio Novelli en 1791. En esta serie de dibujos representó a Emma Hamilton en diferentes posturas, unas veces posturas desgarradoras y dramáticas, mientras que en otras aparece arrodillada de forma devocional, consiguiendo transmitir diferentes sentimientos a través de las expresiones del rostro y del juego con su pelo y su chal⁵¹.



Fig. 3

Friedrich Rehberg también tuvo la oportunidad de representar las *Attitudes* de Lady Hamilton a través de doce dibujos que mostraban diferentes formas de disponer el cuerpo de la mujer. Su publicación, *Drawings Faithfully copied from Nature at Naples*, tuvo mucho éxito; parece ser que la primera edición corresponde al año 1794, aunque según Jenkins y Sloan esta edición aparece sin fecha. Lo que sí que aparece es el nombre de Tommaso Piroli, maestro grabador encargado del grabado de la serie⁵². El

⁵⁰ Como he comentado de forma previa, no fue el único modelo que adoptaba las denominadas *Attitudes* para realizar una *performance*. Destaca, por ejemplo, Mme. De Stäel que consiguió que Corinne realizase una de sus apariciones públicas vestida como la *Sibila* que pintó Domenichino (1610, Galleria Borghese). Chard 2000, p. 157.

⁵¹ Jenkins-Sloan 1996, p. 259.

⁵² Según estos autores, la segunda edición aparece con una fecha sobre el nombre del grabador, por lo que no es seguro que fuera el mismo. Se hicieron más ediciones, incluso una alemana y otra francesa. Jenkins-Sloan 1996, pp. 260-261. Como curiosidad Van de Sandt puntualiza que no fueron del gusto de Lady Hamilton que los consideró poco fieles a la realidad. Para el autor, esto se debe a que fue Tommaso Piroli

pintor William Artaud llegó a Nápoles y consideró que Lady Hamilton era una de las atractivos que poseía la ciudad, así se lo hace saber en una carta a su padre: «The environs at Naples are truly Classic Ground, [...] I have been at Herculaneum & Pompeii & the Museum at Portici & saw Lady Hamilton's attitude, & made several drawings from the King of Naples⁵³». Como la vio, la dibujó. Se conserva uno de sus dibujos en el British Museum de Londres datado en 1796 y presenta trazos rápidos y casi borrosos, de difícil comprensión aunque enfatizando que las *Attitudes* son una serie de movimientos más que poses estáticas⁵⁴.



Fig. 4

De igual manera, otros espectadores dejaron plasmadas sus impresiones por escrito. Por ejemplo, a través de cartas como las que escribió Horace Walpole a Mary Berry o el mismo Hamilton a su sobrino Greville al que le narraba los avances de Emma⁵⁵. También sirvieron las anotaciones que se hacían de Emma y de sus acciones en los típicos cuadernos de viaje que realizaba todo aquel que se consideraba un verdadero viajero. El Cavaliere Carlo Gastone, Conde della Torre Rezzonico, dejó constancia de ello en el *Giornale del Viaggio di Napoli negli anni 1789 e 1790*⁵⁶:

quien tuvo que repasarlo al encargarse de la incisión en Roma de los mismos, y él nunca había visto un espectáculo de la afectada. Van de Sandt 1998, p. 301.

⁵³ Comentario que recogen en su obra Jenkins y Sloan 1996, p. 261 citando a A. C. Sewter *The life, work and letters of William Artaud 1763-1823*, p. 115.

⁵⁴ Jenkins-Sloan 1996, p. 261.

⁵⁵ Mahan 1897, pp. 373-ss.

⁵⁶ Comentario que recogen en su obra Jenkins y Sloan 1996, p.260 citando a F. Mocchetti y su obra *Opere del Cavaliere Carlo Gastone, Conte della Torre Rezzonico*, VII: *Giornale del Viaggio di Napoli negli anni 1789 e 1790*.

«[...] She single-handedly created a living gallery of statues and paintings. I have never seen anything more fluid and graceful, more sublime and heroic; the English Aspasia knows very well how to assume every part».

Los espectadores quedaban asombrados al verla y no podían dejar ese recuerdo en el tintero. Otro viajero, el poeta Goethe escribió:

«[...] Es preciosa y luce una bella figura. Hamilton le ha hecho confeccionar un vestido griego que le sienta a las mil maravillas; ella se lo pone, se desata la cabellera, toma un par de chales y se entrega a tal variedad de actitudes, gestos y juegos de fisionomía, que al final uno cree en verdad estar soñando. Lo que tantos miles de artistas hubieran deseado crear, aquí se ve realizado en movimiento y con una sorprendente diversidad»⁵⁷.

Autores como Udolpho van de Sandt, Cloe Chard o Gillian Russell han señalado que uno de las descripciones que se ajustaban mejor a la realidad era la de la condesa de Boigne la cual tuvo la posibilidad de ver a Lady Hamilton en acción ⁵⁸. Sus declaraciones coinciden con el resto de autores, la protagonista utilizaba un chal, una urna, una lira, etc. y en medio de la sala interactuaba con ello. Además, era capaz de cambiar de actitud y cambiar su expresión con la sucesión de movimientos de una forma muy sutil y además, de una forma muy natural. En realidad era una habilidad artística la que poseía para lograr esto, y este detalle no pasó desapercibido ante la condesa de Boigne que aunque aseguró que Lady Hamilton era una mujer vulgar, común y capaz de ridiculizar a todos aquellos con los que compartía su vida, también opinó que era una mujer con un don sobresaliente.

«She become a good musician and developed a unique talent which may seem foolish in description, but which enchanted all spectators and drove artists to despair. I refer to what were know as the Attitudes of Lady Hamilton»⁵⁹.

En 1897 el militar e historiador A.T Mahan publicó la biografía de Nelson como una figura de gran renombre en Inglaterra y, por supuesto, en ella se hacía

⁵⁷ Goethe 2009, pp. 229-230. Susan Sontag también recreó, de forma magistral, en su obra *El amante del volcán* (1992) las *Attitudes* por las que Lady Hamilton fue tan admirada. Sontag 2013, pp. 190-191.

⁵⁸ Van de Sandt 1998, p. 301; Chard 2000, p. 6; Russell 2016, p. 151. Al leer las *Memoirs of the Comtesse de Boigne* que publicó Charles Nicoullaud en 1907 vemos con claridad que la condesa no estuvo presente una única vez en las performances realizadas por Lady Hamilton, sino en alguna ocasión más, pues especifica: «I have sometimes acted with her as a subordinate figure to form a groupe. She used to place me in the proper position and arrange my draperies before raising the shawl, which served as a curtain enveloping us both». Es decir, llegó incluso a formar parte de la performance junto a Lady Hamilton. Nicoullaud 1907, p. 100.

⁵⁹ Nicoullaud 1907, p. 99.

mención a Lady Hamilton con la que mantuvo una relación amorosa. Al mencionarla, el autor expresa de forma muy directa que Emma era una persona con modales muy desagradables y cuando se convirtió en Lady Hamilton esta situación no cambió mucho aunque Lord Hamilton escribiese a su sobrino Greville contándole que sí se notaba cierta mejoría. Utiliza para ello testimonios como el de Sir Gilbert Elliot que la calificó como una mujer «excessively good humoured»⁶⁰. Sin embargo, el mismo Elliot vuelve a definirla cuando la vio actuar en sus *Attitudes* ante lo cual respondió:

«They come up to my expectations fully which is saying everything. They set Lady Hamilton in a very different light from any I had seen here in before; nothing about her, neither her conversation, her manners, nor figure, announce the very refined taste which she discovers in this performance besides the extraordinary talent which is needed for the execution»⁶¹.

Que los espectadores quedaban sorprendidos por tan sensible espectáculo es visible en estos testimonios. Pero, ¿cómo una simple muchacha de tan baja clase fue capaz de adoptar esta capacidad logrando desarrollar las *Attitudes* ligadas de forma tan sensible a la Antigüedad? Desde la historiografía se han ofrecido varias respuestas, que bajo mi punto de vista pueden ser complementarias. Ante todo, hay que tener en cuenta que Emma se casó con una de las personas más ligadas a la Antigüedad y al descubrimiento que se estaba haciendo de ella en el siglo XVIII: Lord Hamilton. Su marido, conocido coleccionista de Antigüedades, se había afincado en Nápoles y su casa pudo suponer una fuente a través de la cual Emma logró establecer sus contactos con la Antigüedad. Para comenzar, su biblioteca. Allí, pudo encontrar publicaciones en las que se mostraban colecciones de esculturas clásicas que la permitieron diseñar una imagen mental de lo que se entendía por una figura clásica⁶².

En segundo lugar, como apunta Touchette, la colección de vasos de la Antigüedad. Este tipo de vaso formaba parte del ajuar funerario de un difunto entre los siglos VI a.C y IV a.C, y a partir del Renacimiento comenzó a descubrirse y a ser coleccionado. En el siglo XVIII, el interés por estas piezas seguía siendo alto, pero cambió la forma que se tenía de mirarlos, pues ya no se considera exclusivamente un instrumento para conocer la vida cotidiana de los antiguos, como se había pensado hasta

⁶⁰ Mahan 1897, p. 379.

⁶¹ Mahan 1897, p. 382.

⁶² En su memoria, Boigne hace referencia a que Emma utilizó las esculturas antiguas como fuente de inspiración, pero no deja claro qué esculturas pudieron ser ni siquiera deja claro dónde las vio. Nicoullaud 1907, p.101.

entonces, sino que comenzaron a considerarse obras de arte. A su llegada a Nápoles, Hamilton se vio atraído por estos testimonios de la Antigüedad y consiguió formar una colección de unas 730 piezas. Como consideraba que estas piezas poseían un carácter científico muy importante, hacia 1765 decidió editar una publicación en la que se recogiera su colección y encargó dicha empresa a Pierre-François Hugues d'Hancarville, aunque fue financiada por él mismo y por las contribuciones de los suscriptores. Así, surgió la obra *The Complete collection of Antiquities from the Cabinet of Sir William Hamilton*⁶³. La publicación recoge de forma muy clara la decoración pictórica de los vasos, importante en nuestro estudio por su iconografía. Además de la presencia de divinidades de la mitología clásica, aparecen también ménades danzando en un ámbito bacanal. La disposición de estos seres mitológicos se aproxima en gran medida a las posturas que adoptó Emma en sus *Attitudes*, incluso los juegos de movimiento de los ropajes nos recuerdan a aquellos que utilizaba en sus performances⁶⁴.

La tercera fuente, la publicación de *L' Antichità di Ercolano Esposte* la cual recogía, de forma precisa, todos los hallazgos encontrados en Herculano, Pompeya y Estabia. Esta necesidad por documentar lo que se iba encontrando en los yacimientos arqueológicos se volvió fundamental. De esta forma, apareció la obra dividida en ocho tomos de los cuales cinco tratan el tema pictórico⁶⁵. Ya Touchette o Paola D'Alconzo hicieron referencia a estos dibujos como obras de muy buena calidad que pudieron influir en Emma Hamilton⁶⁶. Algunas de estas pinturas eran de contenido mitológico, pero otras no. Entre ellas, destacaron las bailarinas de la Casa de Cicerón en las que Emma parece haberse inspirado⁶⁷. Compartir residencia con William Hamilton le facilitó el trabajo, pues esta publicación no fue puesta a la venta por orden del Rey y su difusión tuvo que esperar hasta 1760. Aun así, Hamilton, como gran coleccionista de arte, consiguió una de las ediciones gracias a sus buenas relaciones en la sociedad napolitana⁶⁸.

⁶³ La primera edición apareció en 1767 bajo el título *Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon. W. Hamilton*.

⁶⁴ Para comprobar la iconografía de los vasos he utilizado la publicación que editó Taschen en 2015: Hugues d'Hancarville P-F. (2015), *The complete collection of Antiquities from the Cabinet of Sir William Hamilton*, ed. S. Schütze - M. Huwiler, Colonia.

⁶⁵ Tomo I (1757), Tomo II (1760), Tomo III (1762), Tomo IV (1764) y Tomo VII (1779).

⁶⁶ El autor se sirve de la afirmación de Winckelmann, el cual aseguró que eran las mejores pinturas del museo Herculano. Touchette 2000, p. 134; D'Alconzo 2015, pp. 29-ss.

⁶⁷ Ciardiello 2012, pp. 148-149.

⁶⁸ Romero Recio 2010, pp. 231-ss.

Por otro lado, comenzó a recibir lecciones a través de las cuales intentaba adquirir los conocimientos que poseía una mujer en aquellos años en Nápoles, sobre todo, poder desenvolverse con soltura en las reuniones sociales cuando era anfitriona de las mismas. Esto le permitió desarrollar un gran dominio de su cuerpo⁶⁹.



Fig. 5



Fig.6

Las evidencias anteriores facilitaron a Emma el desarrollo de las *Attitudes* que, como comentaba anteriormente, imitaban poses de la Antigüedad clásica, para ello solía elegir vestidos *a la grecque* que combinaba a la perfección con el movimiento de su cuerpo⁷⁰. Las fuentes que utilizó eran conocidas por los asistentes configurando así modelos reconocidos por todos que favorecían la experiencia artística⁷¹.

En el ámbito general, las *Attitudes* se desarrollaron a raíz del éxito de la pantomima que, por otro lado, fue muy cercano a la popularidad de la que gozó la comedia teatral en la cual el recurso expresivo del cuerpo fue sometido a una crítica evaluación de lo que se consideraba por decoroso en la sociedad del XVIII. La cuestión moral se presentó por igual en el Retrato Mitológico⁷².

El carácter alegórico de estas representaciones se presentaba con infinitas posibilidades en las personificaciones femeninas, aunque existen retratos mitológicos con hombres como protagonistas pues ellos también tuvieron contacto con la alegoría.

⁶⁹ En relación a la educación que recibió Emma Hamilton, el autor Carlo Knight apunta que fue Lord Hamilton quién le encargó revivir a los personajes de la Antigüedad. Knight 2003, p. 7.

⁷⁰ Kelly 2016, p. 132.

⁷¹ Jenkins-Sloan 1996, p. 156.

⁷² A finales del siglo XVIII fue habitual que muchas mujeres realizaran este tipo de *performance* en sus casas a modo de entretenimiento; aunque de forma privada, estos acontecimientos eran publicados en la prensa del momento. Russell 2016, p. 140.

Sin embargo, hay que reconocer que la mayoría de modelos fueron mujeres, y eso les permitió una ventaja respecto a su condición social. Gill Perry anunció que la aparición de mujeres de forma individual en retratos fue la clave fundamental para la defensa contemporánea del concepto de feminidad⁷³. El protagonismo del que gozaron las mujeres en el Retrato Mitológico se puede comprobar, incluso en la forma de vestir que presentan las modelos. Hasta el momento solo los hombres aparecían con vestimentas históricas, mientras que las mujeres siempre iban vestidas acorde a la moda del momento. Con este retrato se buscarán las asimilaciones clásicas⁷⁴.

El Retrato Mitológico proliferó en gran medida por el doble filón que poseía. Por un lado, se presentaba como una manifestación pictórica a través de la cual se impulsaba el retrato y otorgaba importancia al sujeto femenino, mientras que por otro lado consiguió desarrollar, según la autora Gill Perry, el «mock-heroic» que vendría a ser una imitación del heroísmo pero con carácter de burla al considerarse muy atrevido aparecer como un dios⁷⁵.

Si se analizan los modelos femeninos, se puede comprobar que muchas de ellas pertenecían a las altas clases sociales, eran hijas o mujeres de hombres con gran poder público o militar en el momento de ser representadas, hijas o esposas de embajadores, duques, condes, etc. No obstante, el abanico de posibilidades se amplía porque aparecen como modelos actrices de teatro, sobre todo en el ámbito del retrato inglés. No hay que olvidar, que la profesión de actriz ha estado relacionada a lo largo de la historia con el mundo de la prostitución⁷⁶. Esta percepción negativa ha marcado su desarrollo y en el siglo XVIII se intentó plasmar un teatro profesional e incluso académico sobre un teatro de terribles modales. Sin embargo, el protagonismo de la mujer, el maquillaje, los vestidos que tenía que llevar y la coquetería que dejaba ver en el escenario proyectaron un prototipo de figura que distaba mucho de las formas decorosas que debía poseer una mujer «decente» en el siglo XVIII. Por ello, la relación que se estableció entre actrices y

⁷³ Perry 1994, p. 19. Además, para Gill Perry la representación de una mujer disfrazada resultaba mucho más sencilla que la representación de una mujer con atribuciones políticas o militares. Perry 2007, p. 36. En el siglo XVIII, la educación de las mujeres fue objeto de una renovación en la cual se comenzaron a «racionalizar» los conocimientos adquiridos. En relación con el papel de la mujer como modelo véase: Seseña 2004.

⁷⁴ Para Gill Perry el modo de vestir con cierto carácter clásico con el que comenzaron a aparecer, hizo que «el sujeto femenino pudiese adquirir una identidad estética y cultural generando ciertos ritos sociales». Perry 1994, p. 37.

⁷⁵ Perry 1994, p. 24.

⁷⁶ Esta idea aparece mencionada en el Catálogo de la exposición *Emma Hamilton. Seduction and celebrity*, Years 2016, pp. 35-ss.

prostitutas resultó más que sencilla⁷⁷. No obstante, a lo largo del siglo XVIII, el teatro se fue estableciendo como un género un poco más respetable a los ojos de los mayores críticos morales por sus referencias históricas, razón por la cual las actrices fueron adquiriendo una categoría que se acercaba más al reconocimiento de diva que de prostituta⁷⁸. De esta manera fue como estas actrices comenzaron a ser modelos de retratos mitológicos utilizando la pintura como una herramienta publicitaria que las permitía proyectarse ante la sociedad.

La mujer no resaltaba solo como modelo, lo hacía también como artista. No hace falta recordar que el género pictórico estaba dominado por los hombres y las mujeres tenían pocas opciones de promocionarse en él. Se había relegado el retrato a las pintoras por ser considerado un género menor, como sucedía con el bodegón⁷⁹. No obstante, muchas de ellas, alumnas de grandes maestros, pudieron ser miembros de las Academias y consiguieron sacar el máximo rendimiento al retrato. Artistas como Élisabeth Vigée Le Brun, Rosalba Carriera o Adélaïde Labille-Guiard, entre otras, recibieron una formación exquisita que reflejaron en su producción⁸⁰. Por ejemplo, al poseer conocimientos sobre los maestros clásicos como Rafael o Rubens, Vigée Le Brun fue capaz de generar una técnica y un estilo propio de pintura de retratos muy reconocibles⁸¹. Para poder acercarse a otros géneros pictóricos que gozaban de mayor prestigio, recurrieron a sus habilidades e ingenio e introdujeron elementos históricos propios de la Antigüedad en sus retratos. A través del Retrato Mitológico estas artistas consiguieron acercarse a sus objetivos.

Por otro lado, la fama que poseían algunos artistas masculinos entre los clientes les obligó a dedicarse a la producción de retratos, como le sucedió a George Romney o a Pompeo Batoni. Por ejemplo, Liliana Barroero indica que Batoni, se vio obligado a

⁷⁷ Para profundizar en la relación impuesta en la historia de mujer actriz con prostituta, véase Maus 1979; Charke 2005.

⁷⁸ Gill Perry desarrolló esta idea haciendo hincapié en que incluso en ese momento el concepto de «mock-heroic» fue más desgarrador para las mujeres de altas clases sociales que se disfrazaban como entretenimiento que para las actrices que asimilaban figuras mitológicas al obedecer un guión literario. Perry 2007, p. 49.

⁷⁹ Excepto en Inglaterra donde el retrato ocupaba un puesto de primer rango en la actividad pictórica. Greer 1979, p. 284.

⁸⁰ Para llevar a cabo esta producción debían poseer conocimientos específicos, lo que llevó a Angelica Kauffmann al estudio de publicaciones como *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odysée e d'Homere et de l'Énéide de Virgile avec des observations générales sur le costume* (1757).

⁸¹ Baillio et alii. 2015, p. 20.

llevar a cabo retratos mitológicos por la demanda que existía pues no era muy docto ni en los temas clásicos ni en las normas de iconología⁸².

En definitiva, fueron muchos, mujeres y hombres, los que incluyeron la transformación alegórica a la hora de presentar a sus modelos enriqueciendo la obra y otorgándole un carácter ilustrado que no pasaba desapercibido en su análisis.

⁸² La autora considera que Pompeo Batoni tuvo que enriquecer su conocimiento de la Antigüedad, y lo consiguió frecuentando a personas como Monsignor Giuseppe Alessandro Furietti o Francesco Benaglio, ambos conocedores del mundo Antiguo. Barroero 2012, p. 346.

1.3 PRESENCIA CONTINUA DE LOS PERSONAJES MITOLÓGICOS EN LA HISTORIA DEL ARTE. ¿QUÉ ES ICONOGRAFÍA?⁸³

Se representa de mediana edad, vestida seriamente, porque el que se ejercita en esta profesión debe descartar con medida, inteligencia y gran juicio, todo lo que se aparta de la verdad del arte de tanta consideración⁸⁴.

Los protagonistas de la Antigüedad Clásica lo serán también de este estudio, pues a ellos se pretenden parecer los modelos de los retratos propuestos para su análisis en el tema que nos ocupa. Entre ellos, los que realmente formarán parte del Retrato Mitológico son divinidades, ninfas y demás personajes, que no siendo históricos, pertenecen a la mitología clásica. Para poder, más tarde, analizar de forma rigurosa dichos retratos, resulta necesario delimitar el campo de lo que se entiende por mitología clásica y analizar cómo ha influido en la Historia del Arte este concepto, de forma que, se establezca una base de estudio que ayude a analizar su presencia en el siglo XVIII.

Según Carlos García Gual «a lo que aparece como fabuloso, extraordinario, prestigioso, fascinante pero a la vez como increíble del todo incapaz de someterse a la verificación objetiva, quimérico, fantástico y seductor parece convenirle el sustantivo mito⁸⁵». Los mitos, que son historias o relatos que no responden a una realidad objetiva, conforman la mitología.

Existe una gran relación entre mito y religión pero compleja, pues se ha considerado como una forma de representar la realidad para comprender y dar sentido a las diferentes situaciones que ha experimentado el ser humano desde sus orígenes. Pues bien, la relación mito-religión escapaba de los principios de la razón que se daban en la sociedad y ya desde época antigua tuvieron mucho éxito teorías que justificaban este fenómeno, como la teoría alegórica o el evemerismo. Estas influyeron en diversas corrientes filosóficas a lo largo del tiempo desde los estoicos hasta los neoplatónicos ya

⁸³ Para desarrollar este punto he tenido presente el análisis sobre mitología e iconografía que fue llevado a cabo durante la realización de mi TFM titulado *La iconografía del jardín de La Granja: un modelo del buen gobierno para un rey escondido*, que presenté el 2 de febrero de 2015, con motivo de la realización del Máster en Herencia Cultural durante el curso 2013-2014 y 2014-2015 en la Universidad Carlos III de Madrid.

⁸⁴ Definición de Iconografía según la edición de 1624 de *Iconología* de Cesare Ripa, Esteban Lorente 2002, p.13.

⁸⁵ García Gual 2013, p.16.

en el Renacimiento o los agnósticos que emplearon la hermenéutica en el proceso; y es que, con motivo del uso alegórico se recurría a la hermenéutica para facilitar el sentido simbólico de los elementos del mito⁸⁶. A lo largo de la historia se recurrió a la teoría alegórica y al evemerismo, sobre todo desde la época medieval pues Isidoro de Sevilla fue capaz de incluirlos en su obra –de gran difusión–, *Etimologías*, a través de la que podía explicar la existencia de los dioses paganos en el imaginario del ser humano⁸⁷. Durante el Renacimiento se proyectó la corriente neoplatónica con gran protagonismo en el mundo mitológico pues a través de ellos se conseguía una interpretación cristiana de cada mito y el humanismo perfila este recorrido alegórico para asimilarlo al Cristianismo⁸⁸. Sin embargo, el Barroco no continuó esta tendencia con mucho entusiasmo, pues olvidó de forma paulatina la teoría poética creada en el Humanismo; además, era un periodo muy influido por la Contrarreforma por lo que la visión del mito se moldeó y se recurría a él la mayoría de las veces como elemento de estética.

No obstante, la mitología clásica no solo fue importante para aquellos que habitaron el mundo antiguo, sino que ha estado presente en gran medida en la cultura europea, por la influencia tan intensa que han tenido estas civilizaciones en el desarrollo de los países europeos. El arte no ha sido inmune a su influencia y ha utilizado a estos dioses a lo largo de toda la historia. La representación de estos personajes y su significado recibe el nombre de iconografía.

Esta ciencia estudia las diferentes formas de representación de los mitos y de sus personajes en el arte. Su evolución ha ido de la mano de la Historia asimilando nuevos conceptos y a su vez despojándose de otros, como podemos comprobar con el estudio realizado por Miguel Ángel Elvira Barba *Arte y mito: manual de iconografía*

⁸⁶ Evémero de Mesene (siglo IV a.C) es el supuesto creador del evemerismo, aunque parece que la teoría es anterior en su origen. Su línea principal es la defensa de que los dioses y héroes de la Antigüedad son «antiguos personajes históricos de un pasado mal recordado». Su éxito puede responder a que ya en el helenismo muchos reyes intentaban acercarse al ámbito divino como le sucedía a Alejandro Magno. Esta teoría fue seguida por Diodoro Sículo en los libros IV-VI de su Biblioteca Histórica. García Gual 2013, pp. 200-ss.

⁸⁷ «Aquellos a quienes los paganos llamaron dioses se dice que en un comienzo fueron hombres, y que luego después de su muerte, empezaron a recibir veneración entre los suyos, de acuerdo con la vida y los méritos mostrados por cada uno [...]» *Etimologías* VIII, 11,1-5; García Gual 2013, p. 213.

⁸⁸ Algunas imágenes mitológicas aparecen tratadas en el arte por la alegoría para justificar su osadía anticlerical. En la escultura de Gian Lorenzo Bernini de Apolo y Dafne se pueden leer los veros:

«Quisquis amnis sequitur fugitivae gaudia formae
Fronde manus implet, baccas seu carpit amaras»

Estos versos corresponden al Cardenal Barberini, más tarde Urbano VIII, el cual los improvisó para apaciguar los escrúpulos que pudieran producirse por los encantos de la ninfa. Su traducción podría ser: «Febo aspira a la vana gloria del mundo que es Dafne», «Dafne es un alma perseguida por el diablo y salvada por la plegaria» o «la huida es el medio más seguro para evitar las tentaciones». García Gual 2013, p. 230.

*clásica*⁸⁹. Su origen no está bien definido y durante el periodo geométrico no se realizaban representaciones más que de monstruos. Pero esto cambió pronto pues en el siglo VI a.C. Teágenes de Regio ya utilizó el sistema alegórico visto anteriormente para defender la idea de que los dioses correspondían a los elementos de la naturaleza. Por otro lado, se estaba estableciendo la corriente órfico-pitagórica con la concepción de una mitología, a través de la cual, se explicaba el significado del universo. Durante el periodo orientalizador hubo una tendencia a intentar establecer unos atributos fijos y ya en el periodo arcaico aparecieron las divinidades con sus elementos propios tanto en los vasos de figuras negras, como de figuras rojas a partir del 530 a.C.⁹⁰.

Los atributos aportan la identidad a la figura en cuestión pues sin ellos, y en la mayoría de los casos, serían simplemente figuras humanas tanto masculinas como femeninas. Tal y como explica Esteban Lorente, los atributos «son objetos reales o convencionales que sirven para conocer al personaje alegoría»⁹¹. El atributo consiguió definir lo que se entendía como alegoría, además de relacionarlo con la cultura occidental al poseer esta una tradición icónica. La alegoría es «la personificación de ideas abstractas; representación, pues, por medio de figuras humanas con atributos que las definen»⁹².

El periodo más esplendoroso para la iconografía en la Antigüedad fue el clásico en el que surgen las imágenes más características que se usarán más tarde en el arte por su continua imitación⁹³. Esta iconografía griega se fusionó con la que se produjo en el imperio romano y que, además, fue enriquecida por las corrientes orientales artísticas que provenían de zonas como Egipto. La mitografía como ciencia adquirió un gran cuerpo y fue cultivada por artistas como Ovidio, Virgilio o Higino, entre otros. Sin embargo, el Cristianismo se impuso como rival de esta iconografía ya en el siglo IV d.C. aunque se mantuvo hasta el final de la Antigüedad tardía⁹⁴.

Durante la Edad Media, el tratamiento de los dioses de la Antigüedad fue muy vago y su falta de perspectiva convirtió a las figuras clásicas en personajes abigarrados envueltos en imponentes túnicas. Aún así, se percibe que querían mantener la herencia clásica, por lo que se agarraron al evemerismo como doctrina. Isidoro de Sevilla llegó a

⁸⁹ Elvira Barba 2008, pp. 19-40.

⁹⁰ Elvira Barba 2008, pp. 20-21.

⁹¹ Esteban Lorente 2002, p. 375.

⁹² Esteban Lorente 2002, p. 375.

⁹³ La mayoría de los temas que se dan en el arte del periodo clásico griego serán mitológicos. Elvira Barba 2008, pp. 21-22.

⁹⁴ Desaparece como «mitografía viva» cuando Teodosio I ordena la persecución del paganismo. Elvira Barba 2008, p. 28.

hacer una enciclopedia donde mezclaba los dioses paganos con las figuras bíblicas. Por esto, podemos decir que sí se mantuvieron tanto los nombres como las historias pero las representaciones acabaron cambiando de forma completa⁹⁵. Entre el siglo VIII y el XIII la relación entre textos e imágenes es poco conocida y, la mayor parte de personajes mitológicos que se mantuvieron deben su supervivencia a la identificación con la astrología. Los dioses clásicos aparecían en las miniaturas vestidos con la moda de época pero con sus atributos característicos aunque no siempre se interpretaron correctamente. Alexander Neckham llevó a cabo su obra *Mythographus III* que, junto a la actividad de Petrarca, permitió avanzar en la moralización de las figuras clásicas pues se relacionaban directamente con la fe cristiana y no solo como algo moralista además influyó en otros como el inglés Albrico que estableció el camino de entrada al Renacimiento⁹⁶. Fabio Planciades Fulgencio también otorgó un carácter moralizado a las obras clásicas, sobre todo, destacó su interpretación de la *Eneida* que refleja en la obra *Expositio Vergilianae continentiae* en la que se puede distinguir cómo el autor ha tratado de presentar la función educativa⁹⁷. Por otro lado, Boccaccio con su obra *Genealogía de los Dioses*, realizada hacia 1350, reunió junto a numerosos datos mitográficos, una enorme cantidad de interpretaciones tanto alegóricas como evemeristas⁹⁸. Esta obra fue precursora en su género e influyó en los manuales de mitología clásica renacentistas promovidos por autores como Giraldo, Conti y Cartari, algunos españoles como Pérez de Moya y Baltasar de Victoria⁹⁹. Aunque las imágenes astrológicas fueron recurrentes en el arte medieval e incluso en ámbito islámico para los temas que pertenecían a la Antigüedad, no podemos olvidar la importancia que tuvieron las ilustraciones de los libros donde estos modelos sobrevivían, por ejemplo, en *Las Metamorfosis* de Ovidio se presentan mitos conocidos tratados de una forma sutil. Tuvieron gran difusión y pronto se comenzaron a ilustrar, aunque el control de la Iglesia fue duro y tuvieron que adaptarse apareciendo dos nuevas versiones del texto conocidas

⁹⁵ El historiador Sez nec defiende la idea de que en este proceso hay un principio de disyunción pues las formas clásicas se llenaron de elementos cristianos y los contenidos clásicos se asimilaron a la época. es decir, las obras clásicas que se introdujeron en la Edad Media tenían significados no clásicos, sino contemporáneos. Sez nec 1983, pp. 87-ss.

⁹⁶ Además de los tratados de mitología como el *Mythographus* tuvieron mucha importancia para los artistas las enciclopedias de Rabano Mauro o Vicente de Beauvais o los comentarios medievales a los textos clásicos de la Antigüedad tardía como los *Nuptiae* de Marciano Capella. Panofsky 2012, p. 30.

⁹⁷ Rodríguez Beltrán 2013.

⁹⁸ Boccaccio 1983.

⁹⁹ Pérez de Moya escribe *Filosofía Secreta* y Baltasar de Vitoria *El Teatro de los Dioses*, ambas obras con un título que ya indica su barroquismo y concepción alegórica. García Gual 2013, p. 237.

como *Ovidio Moralizados* en las que el mito portaba un carácter simbólico y donde los dioses aparecían a través de formas góticas¹⁰⁰.

Con la llegada del Renacimiento se produjo una restauración de la forma y contenido de los dioses clásicos evitando la disyunción que había marcado el periodo medieval. Para Jean Seznec los dioses paganos no resucitaron jamás porque jamás habían desaparecido de la mente de los hombres; sin embargo, había que cambiarles el envoltorio pues habían sido revestidos con disfraces que imposibilitaban su identidad¹⁰¹. Aun así, no se podían limitar a asimilar las imágenes clásicas sin más pues el periodo medieval había marcado la mentalidad de la sociedad, había que encontrar una nueva forma de representación diferente a la clásica y medieval pero deudora de ambas. A principios del siglo XV, hacia 1420, comenzaron a identificar una tipología iconográfica en la que se estudiaba la representación artística de las figuras medievales que se habían unificado con las figuras antiguas. Petrarca y Boccaccio, que ya habían asimilado el mundo pagano a la conciencia cristiana, fueron modelos para poner en práctica el alegorismo idealista durante el Renacimiento. Al principio, el proceso fue arduo, las figuras aún mantenían el carácter híbrido y la mitografía tenía como margen de movimiento el ámbito doméstico privado donde prevalecía la tradición tardo-gótica¹⁰², pero ya en artistas como Andrea Mantegna o Sandro Boticelli se comenzaba a sentir el despojo de las cadenas que obstruían el desarrollo iconográfico en el arte de inspiración clásica; proceso que llegó a su culminación con Rafael durante el Alto Renacimiento, pues sentó las bases de un verdadero modelo iconográfico¹⁰³.

A esto hay que sumar los nuevos descubrimientos arqueológicos que se estaban produciendo, gracias a los cuales salieron a la luz esculturas como el *Laoconte*, el *Torso de Belvedere* o el *Apolo de Belvedere*. Se comenzó a mirar las ruinas con otros ojos, fijándose en sus inscripciones, teniendo en cuenta su legado, aunque todavía no se estudiaban aplicando la arqueología como ciencia, sí tuvieron bastante influencia en los artistas de la época. Esto trajo como consecuencia la representación de temas clásicos a través de una iconografía que buscaba recuperar la antigua pero afrontando tanto el

¹⁰⁰ Existieron dos versiones de esta obra: el *Ovidie moralisé* compuesto en Francia, hacia el 1320 y el *Ovidius moralizatus*, propio de Avignon obra de Petrus Bercorius veinte años más tarde. Elvira Barba 2008, pp. 33-ss.

¹⁰¹ Seznec 1983, p. 127.

¹⁰² Cieri Via 2003, p. 17.

¹⁰³ Sus frescos en la Villa Farnesina se convirtieron en modelos iconográficos a seguir.

pasado pagano como el presente cristiano¹⁰⁴. Se utilizaban dos métodos, por un lado se reinterpretaban las imágenes clásicas con ideas cristianas o se mezclaban las tradiciones clásicas con las que sobrevivieron en la Edad Media. Si un personaje clásico llegaba al Renacimiento tras haber superado el periodo medieval era muy difícil despojarlo de la apariencia que conservaba por lo que se producía la Pseudomorfis, fenómeno llamado así por Erwin Panofsky: «algunas figurillas renacentistas fueron revestidas de un significado que, a pesar de su aspecto clásico no habían estado presentes en sus prototipos clásicos»¹⁰⁵. Por otro lado, las corrientes neoplatónicas tuvieron mucho auge en este periodo con representantes como Marsilio Ficino o Pico della Mirandola que usaron la recuperación de la iconografía clásica para expresar las propias ideas que representaba esta escuela. Lo que desde luego no había cambiado desde la Antigüedad fue que los mitos siguieron teniendo multitud de interpretaciones variables para establecer significados. Por ejemplo, el mitógrafo Natale Conti en su obra *Mythologiae, sive explicationum fabularum libri decem* (1551) consiguió plasmar esta idea al igual que Juan Pérez de Moya que tal y como analiza Miguel Falomir, hizo una diferenciación de cinco interpretaciones para los mitos clásicos en su obra *Filosofía secreta de la gentilidad*¹⁰⁶.

Fue en este momento cuando se acuñó el término «Iconología» al denominar así su obra Cesare Ripa en 1593. La *Iconología* de Ripa se presenta como un tratado a modo de diccionario en el que se analizan alegorías. Durante la historia, se convirtió en instrumento esencial de consulta para artistas y a principios del siglo XX Erwin Panofsky usó de nuevo este término para referirse al carácter cultural de la obra, para preocuparse por su significado, y no solo por la forma de representación (iconografía) pues, como dice Elvira Barba, «desde la Antigüedad la imitación de obras de arte anteriores toma a menudo como razón de ser la admiración estética»¹⁰⁷. Panofsky estableció tres niveles que estructuraban el campo iconológico: una fase preiconográfica, una iconográfica en la que se establece la imagen asociada al término, y por último, el momento del significado intrínseco, es decir, la asimilación iconológica

¹⁰⁴ Los dioses paganos aparecían en el panorama artístico con un fuerte componente de revalorización del elemento estético y poético a través de alegoría participando en un proceso artístico de gran importancia para la cultura. Esteban Lorente 2002, p. 426.

¹⁰⁵ Panofsky 2012, p. 93-ss.

¹⁰⁶ Falomir 2014, p. 20.

¹⁰⁷ Elvira Barba 2008, p. 552.

al definir un significado¹⁰⁸. Lo anteriormente expuesto permite asimilar el carácter iconográfico e iconológico como rasgo conjunto de una imagen determinada.

De igual manera, el arte del manierismo y del Barroco estaban plagados de temas clásicos que se convirtieron en temas banales donde lo que realmente importaba era la forma que elegía el artista para su representación y no su significado¹⁰⁹. Sus mensajes eran precisos y muy claros, destinados a una cultura en la que los textos clásicos y los mitógrafos precedentes ya habían marcado las pautas del conocimiento. Autores como el ya citado Elvira Barba habla de una crisis de significado justificada primero, por la debilidad que había adquirido la corriente neoplatónica florentina y, segundo, por la tendencia del absolutismo político a asimilar las artes poniéndolas a su servicio y privándolas así de la libertad que habían disfrutado en el Humanismo. Durante el Barroco, las representaciones del mundo clásico se convirtieron en señal de prestigio y los palacios se recubrieron de motivos clásicos, siempre sencillos y con significados alegóricos ya conocidos¹¹⁰. Para finalizar, el Rococó mostró una gran afinidad por los temas clásicos que aunque habían sido banalizados en el Barroco decorativo, todavía mantenían la sensibilidad dramática. Se optó por no otorgarle demasiada importancia al análisis alegórico y, en cambio, se prefirió valorar el significado cultural y psicológico¹¹¹.

Este análisis de la historia de la mitología e iconografía clásica resulta imprescindible porque será fundamental para entender el verdadero sentido de su uso en el arte del Barroco y Rococó por parte de los reyes. Debemos insistir por ello en la faceta social que lleva implícito el mito. Los monarcas, ya desde el Renacimiento, vieron la iconografía clásica como un vehículo para presentar y exponer sus principios por lo que promovieron la construcción de verdaderos panegíricos de su persona en los cuales se representaban sus propias virtudes, victorias, hazañas y formas de concebir su

¹⁰⁸ Martín González 1989, pp. 18-ss.

¹⁰⁹ En relación a las representaciones iconográficas durante el Cinquecento y Seicento véase la obra de Claudia Cieri Via en la que analizan con detalle las manifestaciones iconográficas en el ámbito italiano a través de la decoración pictórica de diferentes palacios. Cieri Via 1996 y 2003. La autora explica cómo las cortes italianas, pero también europeas, se convirtieron en espacios ideales en los que desarrollar una cultura relacionada con la iconografía clásica. Al inicio, se plasmaba en la decoración de los techos y más tarde en frisos o incluso en las *maiolicas*. Los temas se inspiraron en un primer momento en bestiarios y jeroglíficos, pero más tarde aparecieron tratados como el de Filarete que se convirtió en fuente de inspiración iconográfica. En resumen, los temas estaban muy ligados al amor, estableciendo un vínculo directo con el ámbito doméstico privado para lo que se eligieron como escenarios, sobre todo, casones nupciales o estancias de parto, por ejemplo. Cieri Via 2003, pp. 22-ss.

¹¹⁰ Mitógrafos como Vincenzo Cartari o Cesare Ripa elaboraron catálogos de figuras que sirvieron de modelo a los artistas consiguiendo una gran difusión de sus obras, aunque todo ese movimiento tenga su auténtico origen en las tendencias renacentistas. Elvira Barba 2008, p. 37.

¹¹¹ Elvira Barba 2008, pp. 36-37.

propio gobierno. Para ello, aprovecharon los significados alegóricos que surgieron durante la Edad Media para poder crear unos programas propagandísticos cargados de referencias simbólicas. Los sistemas absolutistas se asimilaron al estado clásico pero remarcando su superioridad, y reyes como Luis XIV consiguieron mostrarse como divinidades ante la sociedad haciendo gala de un poder otorgado directamente por Dios. Por tanto, el arte cortesano, promovido desde época de Carlos V, tuvo como función principal durante el periodo del Barroco y Rococó en Europa la mitificación y glorificación del estado y por supuesto, de su monarca.¹¹²

Las ideas comentadas en este breve análisis histórico sobre la evolución de la iconografía en la Historia del Arte europeo, muestran que el mundo antiguo consiguió sobrevivir en la Historia, aún con el fuerte peso de la religión cristiana, por su carácter didáctico. Este carácter se plasma en los libros de emblemas, que tuvieron gran éxito entre los siglos XVI y XVII siguiendo el modelo de Alciato y su obra *Emblematum Libellus* (1531). Los emblemas tenían, ante todo, una función didáctica pues acompañaba a la imagen un epigrama de pocos versos que exponía un aviso o lección humana. Durante el siglo XVIII, época que interesa en el desarrollo de esta tesis doctoral, los temas mitológicos con función didáctica estuvieron muy presentes en la Historia del Arte. Además del carácter aleccionador que podía poseer la mitología, se debe tener en cuenta otros aspectos.

Por un lado, fue importante el desarrollo que experimentaron los tratados iconográficos que surgieron en la época como *Della perfetta poesia* (1706, Ludovico Antonio Muraori), *Ragione Poetica* (1708, Gian Vincenzo Gravina) o *Scienza Nuova* (1744, Giambattista Vico)¹¹³. Por otro lado, los artistas optaron por copiar aquellas manifestaciones artísticas que la llegada del Neoclasicismo permitió conocer, sin saber muchas veces qué significado poseía. En este ámbito, Winckelmann trabajó con ahínco para solucionar problemas iconográficos que se estaban produciendo. Por ejemplo, se daban confusiones como la identificación entre Ariadna o Cleopatra, que como se tratará en el capítulo 4 influyeron en la comprensión de los modelos iconográficos¹¹⁴.

¹¹² García Gual 2013, pp. 230-ss.

¹¹³ Para comprobar el desarrollo de la mitología clásica en el siglo XVIII y XIX en Europa véase Gibellini Pietro 2007.

¹¹⁴ Aunque Winckelmann revisó estos problemas iconográficos, Haskell y Penny cuentan cómo en su obra *Especímenes de escultura de la Antigüedad*, el autor hace un elenco de las esculturas clásicas por fecha sin tener muy en cuenta la iconografía u otros aspectos, pues era común en la metodología de la época analizar la obra de forma individual, sin su contexto, pero eso sí prestando especial atención a los detalles. Haskell-Penny 1990, pp. 116-ss.

En los retratos mitológicos suelen verse con claridad las asimilaciones iconográficas con la mitología clásica, y muchos autores las han mencionado en sus obras o en los catálogos de las exposiciones llevadas a cabo. Sin embargo, no se ha identificado todavía una línea común a todos ellos, tanto en relación con las fuentes que pudieron utilizar, como con los significados que se pretendieron plasmar en los retratos.

CAPÍTULO 2: ANÁLISIS DEL ÁMBITO HISTÓRICO-ARTÍSTICO EUROPEO DURANTE EL SIGLO XVIII. EL ESCENARIO DEL RETRATO MITOLÓGICO COMO PUNTO DE PARTIDA.

2.1 PINCELADAS HISTÓRICAS DE UN SIGLO CONVULSO

No se entendería jamás el significado verdadero del Retrato Mitológico sin analizar, de forma previa, el contexto en el que se produce. Tanto desde el punto de vista histórico como artístico, las alteraciones del siglo XVIII no resultan motivos sencillos de estudio. Menos sencillo resulta aún resumirlos en el capítulo de una tesis, si tenemos en cuenta, además, que dicho siglo presentó una nueva mirada de lo que el arte significó e iba a significar en la Historia a partir de ese momento.

Durante el siglo XVIII el desarrollo social, económico y político de Europa estuvo influenciado por varios aspectos que se presentan en un escenario donde Francia, Inglaterra y, podemos incluir, Italia, adquieren un protagonismo esencial. El movimiento intelectual y cultural conocido como Ilustración fue uno de los aspectos de mayor influencia. Desde su nacimiento en el siglo XVIII se produjeron numerosos debates a la hora de definir el concepto. En 1783 el teólogo y reformador de la educación Johann Friedrich Zöllner publicó un artículo para el periódico *Berlinische Monatsschrift* que contenía una nota a pie de página que decía «Was ist Aufklärung?»¹¹⁵. Ilustración englobaba muchos aspectos, sin embargo, el filósofo E. Kant consiguió resumirlos en una respuesta amplia a través de la cual defendía la idea de que la Ilustración era el paso a la madurez del individuo, era el salto de la minoría de edad a dicha madurez. En este proceso entraría en juego el uso de la razón pues tendrían que recurrir a ella para no tener que aceptar una obediencia ciega hacia cualquier elemento. De esta forma, para el filósofo la Ilustración se podría conseguir cuando existiese libertad a la hora de hacer un uso público de la razón¹¹⁶.

¹¹⁵ «¿Qué es Ilustración?» En relación a este debate se han tenido en cuenta los trabajos de Melero Martínez 1990, Foucault 1995 y Pagden 2015.

¹¹⁶ «Ilustración significa el abandono por parte del hombre de una minoría de edad cuyo responsable es él mismo. Esta minoría de edad significa la incapacidad para servirse de su entendimiento sin verse guiado por algún otro. Uno mismo es el culpable de dicha minoría de edad cuando su causa no reside en la falta de entendimiento, sino en la falta de resolución y valor para servirse del suyo propio sin la guía de algún otro. *iSapere aude!* Ten valor para servirte de tu propio entendimiento. Tal es el lema de la Ilustración» Kant 2013, p. 87.

Aun siendo convulso el siglo en cuestión, la Ilustración propugnaba la paz. El autor Jean Sarrailh recuerda cómo en 1794, Jovellanos realizando su lectura de la oración inaugural para la apertura del Real Instituto Asturiano, relacionó el concepto de paz con el de riqueza, la cual nacería de la cultura¹¹⁷. Muy ligado a este pensamiento apareció el concepto de «Fisiocracia». Esta corriente de pensamiento económico otorgó a la agricultura una posición superior como fuente de riqueza en relación a la actividad comercial, pues el pensamiento común era que más valía producir que acumular a través del comercio internacional¹¹⁸. Esta idea es apoyada por autores modernos como Ruíz Torres quien considera importante la agricultura al concebirla como un proceso circular en el que se combinaba producción y consumo¹¹⁹. Dicha corriente de pensamiento corresponde a un problema fundamental que se produjo en el siglo XVIII que dependía de las relaciones entre quienes poseían la tierra y quienes la trabajaban, teniendo en cuenta que la sociedad era en su mayoría rural¹²⁰.

La cultura aparece en las naciones instruidas. Esta idea impulsó una reforma educativa que fue muy característica del siglo XVIII. En la Europa católica diferentes órdenes religiosas coordinaban la educación pero con la llegada de la Revolución Francesa, la educación pasó a ser dirigida por el Estado¹²¹. A pesar de ello, la religión continuó poseyendo mucho poder político lo que dificultó enormemente la culminación del proceso ilustrado, aunque personas como Pablo de Olavide no cesaran en su empeño¹²².

Por otro lado, durante este intento de desarrollar la cultura de la nación surgieron nuevos espacios como los cafés, las sociedades económicas, las logias masónicas o los salones, entre otros. Estos últimos estuvieron muy de moda en la Europa ilustrada y en ellos se reunían personajes que poseían una sólida formación en humanidades como por ejemplo Mme. Tencin, Marie-Thérèse Rodet Geoffrin, Mme. de

¹¹⁷ «Una nación bien armada está a salvo de los ataques enemigos; es así que las armas son muy caras, luego sólo una nación rica podrá estar a salvo de la guerra. Pero sabemos por otra parte que la riqueza nace de la cultura; luego, las naciones instruidas, y por consiguiente ricas, gozarán de los beneficios de la paz» Sarrailh 1985, p. 171.

¹¹⁸ Ya en la antigüedad se otorgaba más importancia a la riqueza basada en la tierra que a la que procedía de otras actividades como el comercio.

¹¹⁹ Ruíz Torres 2008, p. 473.

¹²⁰ Además, hay que resaltar la expansión demográfica que se produce en la época, característica del mundo moderno y suceso que exige poder corresponder al destacado progreso de producción y comercio. Hobsbawm 1982, pp. 33-ss.

¹²¹ Munck 2013, p. 86.

¹²² Otros, como el abate Vicente Requeno y Vives, intentaron que la religión cristiana pudiera convivir en la Europa ilustrada. Éste, preocupado por la lucha entre el pensamiento católico y el pensamiento ilustrado deísta europeo, se situó de lleno en la polémica entre tradición y revolución. Astorgano Abajo 2001, p. 106.

Pompadour o Mme. du Barry; protagonistas, por cierto, de alguno de los retratos que analizaremos más adelante¹²³. Eran espacios de coloquio pero también se convirtieron en herramientas de posicionamiento social, y sobre todo y muy importante, fueron escenarios donde la presencia femenina era común. Se convirtió en una de las pocas oportunidades para las mujeres de participar en el mundo cultural¹²⁴. Aunque en España los salones no tuvieron tanto éxito, las mujeres disfrutaron de otros espacios de convivencia cultural importantes como la tertulia de ilustrados de María Francisca de Sales Portocarrero, condesa de Montijo o la Junta de damas de la Sociedad Económica Matritense¹²⁵.

Y es que también España experimentó el proceso ilustrado, pero de forma posterior a otros países europeos. En relación con la agricultura, hubo un intento de reforma agraria, primero de manos de Pedro Rodríguez de Campomanes y, más tarde, de Gaspar Melchor de Jovellanos¹²⁶. No se quedó en la tierra el asunto ilustrado, también se produjo una reforma educativa a partir de los años setenta del siglo XVIII. Los jesuitas habían sido los encargados de la educación hasta el momento, sin embargo su expulsión del país por orden del rey Carlos III junto a las nuevas corrientes de pensamiento potenciaron que se convirtiera en un servicio público también en España, aunque todavía algunas compañías religiosas como los dominicos tenían cosas que aportar¹²⁷. Por otro lado, el gobierno comenzó a prestar atención a la formación profesional ligada a la actividad de las sociedades económicas que también tuvieron su importancia en el país. Hay que tener en cuenta un precepto que comenzó a popularizarse en la segunda mitad de siglo debido a la publicación de la obra de Jovellanos *Elogio a Carlos III* que apoya la idea de que el rey es la figura responsable de la gestión de la cultura, pues al ser una actividad de tan considerable dificultad solo

¹²³ El autor cita alguno de los salones más famosos regidos por las siguientes mujeres: Mme. Lespinasse, Mme. Necker, Mme. Helvetius, Mme. Roland o Mme. de Stäel. Astorgano Abajo 2001, p. 102.

¹²⁴ De Rochebrune 2007, pp. 15-ss.

¹²⁵ Ruíz Torres 2008, p. 428.

¹²⁶ El *Tratado de la regalía de amortización* que Campomanes publicó en 1765 defendía la idea de progreso si el campesino que trabajara la tierra tuviese derechos sobre ella, dejando de lado a la Mesta. Sin embargo, no triunfó. Por ello, más tarde Jovellanos intentó llevarlo a cabo aunque tampoco lo consiguió. Esta reforma permitía «la redistribución de la propiedad rural y eso implicaría un enfrentamiento con las clases privilegiadas». Lynch 1991, pp. 187-188.

¹²⁷ Existe numerosa bibliografía que trata de analizar las causas que llevaron a Carlos III a expulsar a la orden de los jesuitas en España, sin embargo, para profundizar en la figura de los propios jesuitas no podemos obviar el trabajo realizado por Inmaculada Fernández Arrillaga. La autora ha analizado la documentación escrita producida por los expulsos durante su destierro, ignorando el decreto de prohibición sobre escribir en relación a dicho tema ya fuera en contra o a favor, la cual aporta mucha información sobre el desarrollo del destierro. Véase Fernández Arrillaga 2000, 2013 ó 2014 entre otros trabajos.

la persona de más poder puede asumirla¹²⁸. De esta forma, Carlos III asume el papel de protector e impulsor de las artes en España presentándose ante la Historia como un rey ilustrado¹²⁹.

La figura de Carlos VII de Nápoles, más tarde Carlos III de España es de gran importancia para entender el marco temporal que presenta este estudio. En 2016 se conmemoró el Tercer Centenario de su nacimiento, lo que se convirtió en un momento excelente para renovar la visión historiográfica del monarca con publicaciones como la de Gómez de Liaño (2015) *El reino de las luces. Carlos III entre el viejo y el nuevo mundo* o la de Caridi (2015) *Carlos III. Un gran rey reformador en Nápoles y España*. La historiografía le ha otorgado de forma continuada un lugar destacado en el elenco de monarcas europeos por ser considerado su reinado como un antes y un después en el desarrollo científico. Por supuesto, esta situación no pasó desapercibida en el arte del momento.

Son muchas las empresas protagonizadas por el rey que pueden analizarse, sin embargo, se plantea en este estudio un recorrido breve por su biografía para conseguir contextualizar los hechos relacionados con la producción de retratos mitológicos. Cuando el príncipe Carlos cumplió los siete años se le apartó de las manos femeninas, como era costumbre, y su educación comenzó a ser responsabilidad del jesuita Ignacio Labrusel y de Francisco Antonio de Aguirre. Parece que dio síntomas de ser buen estudiante, tenía interés por la moral, la geografía, la historia sagrada y la universal, pero, sobre todo, por la Historia de España. Estudiaba latín y varios dialectos del italiano como florentino, lombardo o napolitano contribuyendo a la astuta estrategia definida por su madre Isabel de Farnesio¹³⁰. También estudió táctica militar y naval. La

¹²⁸ «[...] ¡Oh, príncipes! Vosotros fuisteis colocados por el Omnipotente en medio de las naciones para atraer a ellas la abundancia y la prosperidad [...].» De Jovellanos 1788, p. 13.

¹²⁹ El trabajo de Gloria Mora y Beatrice Cacciotti hace un recorrido a grandes rasgos por la historia del coleccionismo antiguo en España. Mientras que durante los siglos XVI y XVII, la presencia de obras antiguas es mínima y se reduce a un par de colecciones como el legado de D. Diego Hurtado de Mendoza, la llegada de los Borbones en el siglo XVIII cambiará el panorama. Ya Felipe V e Isabel de Farnesio consiguen traer muchas más piezas al país, aunque la finalidad aún siga siendo aumentar su propio prestigio. Por último, Carlos III impulsa la llegada de muchas obras antiguas que se utilizarán como modelos en la formación de los artistas, es decir, pone las esculturas y antigüedades al servicio del Bien Común, precepto de la Ilustración. Mora - Cacciotti 1996, pp. 63-75.

Sin embargo, existen autores como John Lynch que aún dudan sobre si realmente se llegó a producir un proceso ilustrado en España al considerar que Carlos III no estaba interesado por la filosofía, ni por el progreso y lo que consiguió hacer corresponde a la influencia de sus ministros que procedían de un grupo muy preparado de la Universidad «cuyas mentes estaban abiertas al conocimiento de todo lo moderno». Lynch 1991, pp. 227-ss.

¹³⁰ El príncipe Carlos era hijo del segundo matrimonio del rey Felipe V, un segundón que tenía, *a priori*, pocas posibilidades de reinar en España por lo que desde su nacimiento, Isabel de Farnesio se ocupó de allanar el terreno para futuras posibilidades de reinado en Italia.

corte asumió su formación perfilando el carácter del futuro rey: comprensivo, reservado y amable¹³¹.

Como bien había predicho su madre, llegó a Livorno el 26 de diciembre de 1731 donde inició su aventura italiana que destacó con la victoria de Nápoles y la conquista de Sicilia siendo coronado rey en 1731, estableciendo un reinado que se extendió hasta 1759¹³². Los primeros años de reinado de Carlos estuvieron caracterizados por el férreo control de sus padres, en concreto de Isabel de Farnesio a través de la figura del mayordomo mayor José Manuel de Benavides y Aragón, conde de Santisteban del Puerto¹³³. Carlos Vázquez Gestal identifica este periodo como la primera etapa de su reinado italiano que podríamos considerar desde 1734 a 1746¹³⁴. Mientras que habría una segunda desde 1746 a 1759 en la que Bernardo Tanucci tuvo un protagonismo especial¹³⁵.

Nápoles fue el escenario donde Carlos aprendió a ser rey. Apostó por la pacificación y el asentamiento económico. Por ello, los judíos pudieron regresar a la ciudad, se realizaron amnistías, se creó la Junta de Desconfianza y se estableció un impuesto sobre la mercancía. Por otro lado, la dependencia de Madrid además de consejos aportaba dinero al reino y varias candidatas como futuras reinas para que el rey Carlos VII eligiera. El matrimonio de Carlos con María Amalia de Sajonia creó una relación de amor duradera en el tiempo que hizo que Carlos nunca deseara a otra mujer, ni siquiera cuando su esposa ya estaba muerta¹³⁶.

¹³¹ «[...]Sí, Señor; porque en las mismas letras, de que consta el nombre de *Carlos Tercero*, con una especie, como de traducción literal, lee ya todo el Mundo: *Carlos el Sabio*, *Carlos el Justo*, *Carlos el Pío*, *Carlos el Generoso*, *Carlos el Magnánimo*; que todo esto, y aún mucho más, significa el Régio nombre de *Carlos Tercero*». Feijoo 1760.

¹³² Una vez conquistada Sicilia se pretendía establecer la capital del reino allí, pero era más lógico hacerlo en Nápoles. Estos dos territorios comenzaron a llamarse el Reino de Dos Sicilias y Carlos, que pasó a ser Carlo VII o Carlo di Borbone, fue reconocido como su rey desde la Paz de Viena. Enciso Alonso-Muñumer 2003, p. 10.

¹³³ Algunos historiadores como Giuseppe Caridi consideran que el exigente control hizo que Carlos no madurara de forma completa y tuviera serios problemas de equilibrio psicológico. Para evitar que cayera en enfermedades como la de su padre se estimuló su pasión por la caza y por la vida al aire libre. Caridi 2015, p. 44.

¹³⁴ Vázquez Gestal 2003, p. 76.

¹³⁵ Años después, en 1927, el periódico *La Voz* publica un artículo sobre el Palacio Real de Nápoles donde ensalza la figura del ministro Tanucci: «Y el descontentadizo historiador opone: No encontró en Nápoles los trescientos millones de pesetas, en dinero contante, que había ahorrado Ensenada; pero encontró algo que para un Rey vale más que un buen caudal: encontró un buen ministro. En efecto, Bernardo Tanucci enseñó a Carlos en el Palacio de Nápoles el arte del bien reinar. Así, en la prensa de principios del siglo XX se hace hincapié en la figura de Tanucci». Pérez 1927, p. 4.

¹³⁶ Estaba prometido desde niño con la princesa de Beaujolais hija del duque de Orleans, regente de Francia, pero Versalles devolvió a España a la infanta Marianina lo que provocó que desde Madrid devolvieran a la prometida de Carlos. Esto dio un giro en la política exterior de los reyes. Enciso Alonso-Muñumer 2003, p. 35.

La política virreinal de Nápoles trajo consigo su capitalización y la centralización de los asuntos. Este fenómeno se justifica por el régimen de despotismo ilustrado que impuso el propio rey que consiguió recuperar la centralidad del reino situándolo de nuevo en el mapa europeo. Además, su ubicación era envidiable al controlar el Mediterráneo y actuar de conexión entre Europa y el Norte de África¹³⁷. En otros ámbitos como el social, el político-administrativo, el urbanístico o incluso el cultural y religioso se realizaron varias reformas. Aprovechando el crecimiento económico y la política virreinal desarrollada por la corona hispánica en el XVII se produjo una centralización de los asuntos económicos y sociales dando forma a una nueva capital europea.

Este es el contexto en el que Carlos VII comenzó a interesarse por la Antigüedad. No era extraña su actitud, teniendo en cuenta el aprecio que mostraron sus progenitores hacia la Antigüedad, especialmente Isabel de Farnesio¹³⁸. Carlos convivió con el gusto estético de sus padres que, intentado solucionar el vacío de Antigüedades que existía en la colección real, compraron en 1724 la colección de escultura de María Cristina de Suecia y un poco más adelante, en 1728, la colección de esculturas del marqués del Carpio¹³⁹. Además, era moda en Europa adornar los palacios y los lugares reales con obras de arte procedentes de la Antigüedad y Carlos VII imitó a sus vecinos.

Nadie pudo predecir que de aquellas inmensas ganas de construir su Palacio de Portici pudiera realizarse uno de los mayores descubrimientos arqueológicos de la

¹³⁷ Vázquez Gestal 2003, pp. 72-73.

¹³⁸ Este gusto que mantuvo la reina por las antigüedades presenta cierta relación con su educación. Su padrastro y tío Francisco, VII duque de Parma, se encargó de que recibiese una educación exhaustiva en varias materias, pero especialmente orientada al ámbito de las Bellas Artes. A esto contribuyó el conocimiento de la rica colección artística familiar que se encontraba repartida entre los palacios de la familia en Parma, Piacenza y Colorno. Simal López 2006, p. 264.

¹³⁹ Según la opinión de Elvira Barba, la colección de Cristina de Suecia no llegó al Palacio de La Granja hasta 1746, siendo Isabel de Farnesio ya viuda. En ese momento Carlos ya gobernaba en Nápoles como Carlos VII, por lo que no coincidió con dicha colección en el Palacio de La Granja, aunque seguramente tuvo contacto con ella durante su infancia, pues en el momento de la compra aún contaba con tan solo ocho años. Elvira Barba 1998, p. 25. Esta necesidad de poseer obras pertenecientes a la Antigüedad respondía a que en la Europa del siglo XVIII se consideraba un elemento fundamental para la expresión de la magnificencia del monarca en la política de representación. Simal López 2006, p. 266. Orgullosa de la colección de esculturas clásicas que poseía, Isabel de Farnesio encargó al abate Eutichio Ajello y Liscari una descripción de las piezas que la constituían, instigada por su hijo Carlos. La empresa no tuvo éxito por la falta de calidad del trabajo y por los errores que presentaba y la reina decidió no publicar dicho inventario dando orden de que nunca se hiciera. De esta forma, se perdió su pista hasta que en 1861 el erudito y arqueólogo Benito Vicens y Gil de Tejada descubrió los dibujos que se realizaron de la colección para acompañar el texto y que se conservan hoy en día en el Museo del Prado bajo el nombre de *Cuaderno de Ajello*. Del texto no se supo nada hasta que en el año 2000 Riaza de los Mozos y Simal López lo localizaron en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Véase: Riaza de los Mozos – Simal López 2000a, y Riaza de los Mozos-Simal López 2000b. Además, para analizar este episodio he consultado las publicaciones de Mora - Cacciotti 1996, p. 66 y Schröder - Elvira Barba 2006.

Historia: los yacimientos de Herculano, Pompeya y Estabia. Al estudiar la zona para levantar el palacio se informó a Alcubierre, ingeniero encargado de la tarea, de hallazgos fortuitos de objetos antiguos en el Pozo Nocerino donde, como colofón, encontraron a 21 metros de profundidad vestigios de paredes estucadas en rojo¹⁴⁰. Desde el 22 de octubre de 1738 hasta su muerte, Alcubierre dirigió las excavaciones siendo partícipe de una gran revolución en las técnicas arqueológicas, al utilizar un *modus operandi* que definió las bases de dicha ciencia¹⁴¹. Al principio, el objetivo era obtener elementos decorativos, no emprender una campaña arqueológica de ningún tipo, pero el ritmo de las excavaciones modificó el propósito inicial¹⁴². La perseverancia y empeño que destinó Carlos VII a las excavaciones produjo que se llevara a cabo un fiel seguimiento de los trabajos y que hoy en día se conozcan todos los detalles gracias al diario que realizó Alcubierre y a los planos de todo lo explorado¹⁴³. Además, el rey contrató a un grupo de dibujantes y grabadores que serían el germen de la escuela de grabado de Portici y, como resultado, se llevó a cabo la publicación de *Le Antichità di Ercolano Esposte*. Anteriormente, ya se habían publicado algunas obras en relación a

¹⁴⁰ Fue Manuel Mauricio de Lorena, príncipe D'Elbeuf quién por primera vez en 1710 extrajo algunas esculturas de forma fortuita del Pozo Nocerino. Parte de aquellas esculturas fueron adquiridas por Federico Augusto, futuro suegro de Carlos III y pasaron a adornar los jardines de Dresde. Gómez De Liaño 2015, p. 58. Puede ser considerada la influencia que ejerció la consorte del rey Carlos en el inicio de las excavaciones. Sin embargo, algunos autores como M^a del Carmen Alonso Rodríguez aseguró que esta teoría pierde fundamento si se tiene en cuenta que ella llegó a Nápoles aún siendo casi una niña por lo que se entiende que no tendría aún influencia sobre su marido, además de que nunca demostró especial interés por las antigüedades. Alonso Rodríguez 2004, p. 52.

Aunque se comenzó excavando en Herculano, los primeros vestigios asociados a las ciudades sepultadas por el Vesubio se dieron en el siglo XVI. En 1535 Carlos V descubrió unas ruinas, que aunque no supieron identificarlas, pertenecían a Pompeya. Antes de finalizar el siglo, Domenico Fontana excavó un canal a través de la *civita* para llevar agua a la Villa del Conde Muzzio Tuttavilla y descubrió alguna ruina más de la zona del Anfiteatro y del Templo de Isis. En 1637 el anticuario Lucas Holstenius sugirió que Pompeya se encontraba justo allí aunque no fue hasta finales de siglo en 1693 cuando se identificó con Pompeya, en la obra *Civita* de Giuseppe Macrini. Romero Recio 2010, p. 224. La historia de las excavaciones fue estudiada al detalle por Giuseppe Fiorelli y recogida en su obra *Pompeianorum Antiquitatum Historia* (PAH) durante el siglo XIX. Más reciente existe numerosa bibliografía de las ciudades campanas, entre la cual sobresale el trabajo realizado por Fernández Murga 1989; D'Ambrosio 2002; Rodríguez Zarzosa- Jiménez Salvador 2004; Romero Recio 2010 o Caridi 2015.

¹⁴¹ El descubrimiento de Herculano se confirmó al encontrar en 1738 una inscripción en el teatro que se refería a la ciudad. Grell 1982, pp. 25-ss. Hubo ciertas críticas provenientes de la corte hacia este empeño del Rey por realizar las excavaciones apelando a la falta de dinero y a la falta de recursos técnicos. Sin embargo, el sistema empleado para las excavaciones y la metodología de la que sirvieron para documentar sus trabajos superaron la expectativa de todos. Alcubierre fue apoyado por el teniente coronel Carl Weber que llegó en 1750 y más tarde, en 1764, por Francisco de La Vega. Sampaolo 2016, pp. 30-31.

¹⁴² Fernández Murga 1989, p. 29.

¹⁴³ Ordenados por el ingeniero mayor Juan Antonio Medrano y el mariscal de campo Andrés de los Cobos. El verdadero título del diario era «Noticia de las alhajas antiguas que se han descubierto en las excavaciones de Resina y otras en los diez y ocho años que han corrido desde 22 de octubre de 1738 en que se empezaron hasta 22 de octubre de 1756 que se van continuando». Gómez De Liaño 2015, pp. 59-ss.

las novedosas excavaciones como *Le notizie del memorabile scoprimento dell'antica città di Ercolano vicina a Napoli* (Anton Francesco Gori, 1748), *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città di Ercolano ritrovata vicino a Portici* (Marcello Venuti, 1749), *Memoirs concerning Herculaneum, the subterranean city, lately discovered at the foot of Mount Vesuvius* (William Fordyce, 1750), *Lettres sur les peintures d'Herculaneum e le Observations* (Charles Nicolas Cochin, 1751-1754) y por último, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* (Anne Claude Philippe, Conde de Caylus, 1752-1767). Fueron publicadas en diferentes países y, tras ellas, se llevó a cabo la edición de *L' Antichità di Ercolano Esposte*. El primer tomo data de 1757 y le sucederán otros siete más. Cada uno de ellos posee una temática diferente ya sea la pintura o el bronce, por ejemplo. Se convirtió en una gran fuente de información, pues se había realizado con una base científica de primera mano. Todo este interés que demostró el rey y su equipo de trabajo al documentar sus avances responde a la conciencia que se estaba comenzando a tener de la Arqueología como ciencia¹⁴⁴. El objetivo había cambiado. Ya no respondía a obtener piezas sin más interés que el de la decoración, sino crear una colección perteneciente a un pueblo¹⁴⁵. En relación a esta intención, y a medida que se iban desarrollando los trabajos de excavación surgió el Museo Herculense de Portici cuyo objetivo fue el de albergar piezas y hallazgos que surgían en las excavaciones¹⁴⁶.

Tenemos constancia, como señala Félix Fernández Murga, de que el rey Carlos fue implacable con aquellos cuya conducta hizo que se vieran involucrados en

¹⁴⁴ Aunque durante esta época se tuvo conciencia del carácter científico de las excavaciones, el nombre «arqueología» aparece por primera vez en 1835 en el diccionario de la Academia que la define como «la ciencia de los monumentos de la antigüedad». Grell 1982, p. 67.

¹⁴⁵ Gómez De Liaño 2015, p. 77; Paola D'Alconzo también alude a la conciencia del propio Carlos VII al considerar las piezas que se encontraban en el Museo Herculense como herencia del pueblo: «Ciò che però merita qui rilevare è che il luogo dell'esposizione e l'uniforme provenienza degli oggetti che costituivano la raccolta fecero sì non soltanto che essa assumesse un nome specifico –Herculense Museum, che già in sé, ancorando la raccolta al luogo di provenienza, ne connotava la specialità rispetto a tutte le altre collezioni antiquarie del tempo–, ma che gli intenti reali fosse-ro evidenziati nell'iscrizione che accoglieva i visitatori in cui il re veniva presentato come vero e proprio risuscitatore dell'antichità, assunta al tempo stesso come ornamento della sua regalità e benevola offerta ai sudditi e ai visitatori». D'Alconzo 2017, p. 135. En relación a la evolución que experimentó el concepto de arqueología como consecuencia de estas excavaciones, véase: D'Alconzo – Milanese 2018.

¹⁴⁶ Paola D'Alconzo analizó la obra *Memorie dell'osservazione fatte sopra gli antichi monumenti d'Ercolano l'anno 1769*, al considerar el texto una fuente fundamental en el conocimiento sobre las excavaciones haciendo especial hincapié en cómo influyó en el Museo el interés del propio Paderni por las antigüedades. Además incluye el propio texto entre las páginas 267-286. D'Alconzo 2019a. Para conocer más sobre las fuentes que se corresponden con el periodo de las excavaciones de las ciudades vesubianas véase: D' Alconzo 2018. En relación al Museo Herculense, véase: Allroggen-Bedel 1983; Allroggen-Bedel - Kammerer-Grothaus 1983.

robos dentro de los yacimientos¹⁴⁷. Aunque tenía fama de ser bondadoso y compasivo, el futuro rey de España no consintió el robo de piezas e hizo uso de torturas y castigos que sirvieron de ejemplo para que desapareciera el pillaje¹⁴⁸.

El rey, que sabía el valor que poseían las excavaciones y todo lo que podría obtener de ellas, fue muy celoso con la información difundida y esta publicación se convirtió en un objeto exclusivo que solo poseían unos pocos. Sin embargo, nada pudo evitar que las noticias y la documentación circularan por Europa creando un nuevo gusto artístico en el que se basaron los artistas a la hora de llevar a cabo palacios, esculturas o pinturas¹⁴⁹. Estas ciudades se convirtieron en focos de atracción para viajeros, artistas, poetas o políticos. Los visitantes que conseguían acceso a las excavaciones quedaban impresionados por la vivencia de encontrarse en escenarios romanos que parecían haberse detenido en el tiempo.

La atracción suscitada por estas ciudades fue plasmada en las manifestaciones artísticas del momento. Por ejemplo, en el caso de España influyó en la decoración de palacios reales y residencias de las altas clases sociales españolas, como queda reflejado en los estudios de Mirella Romero Recio¹⁵⁰. Para Romero Recio, la decoración pompeyana caló en el ámbito español por varias razones entre la que podemos destacar el continuo interés de Carlos III por el desarrollo de los trabajos en Pompeya y Herculano que generó una amplia correspondencia con su ministro Tanucci, la reproducción de esculturas que se iban encontrando, y que hoy en día forman la colección de vaciados históricos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y por último, la publicación de *L' Antichità di Ercolano Esposte*¹⁵¹. Por otro lado, asegura que no podemos obviar la influencia en España de colecciones procedentes de otros países como la inglesa de Wedgwood que estaba inspirada en gran medida por la Antigüedad y a su vez por la colección de Vasos de Lord Hamilton o de publicaciones como *Comentarios de la pintura encáustica del pincel* (1795) de D. Pedro García de la Huerta que revalorizó la pintura encontrada en dichas excavaciones. Además de la pintura,

¹⁴⁷ Fernando IV no era tan disciplinado como su padre y por eso no fue tan preciso en la gestión de las maravillas encontradas en las excavaciones. Bajo su mandato se producen algunas irregularidades. Parece que William Hamilton colecciona antigüedades de forma ilícita, eso insinúa Goethe en su obra al ver unos candelabros que se asemejaban mucho a los de Portici. Al avisar a su compañero Hackert de la extrañeza del asunto, este le indica que se calle pues «bien podían haberse extraviado de los sótanos de Pompeya y haber ido a parar allí». Goethe 2009, p. 348.

¹⁴⁸ Fernández Murga 1989, p. 40.

¹⁴⁹ Ciardiello 2006, p. 97.

¹⁵⁰ Romero Recio 2017.

¹⁵¹ Para conocer más sobre cómo influyó Pompeya en la decoración entre los siglos XVIII y XX véase: Halles- Leander Touati 2016.

influyó la producción llevada a cabo en la Real Fábrica de Porcelana de Buen Retiro, creada para dar continuidad en España a la de Capodimonte¹⁵². De esta forma, trabajaron en El Escorial, en Aranjuez, en el Palacio de la Moncloa o en el Pardo, artistas como Juan de Villanueva, José del Castillo o Manuel Pérez por citar algunos, los cuales tuvieron un contacto directo con la Antigüedad adquirido en sus estancias formativas en Italia, que a través de su trabajo pudieron plasmar en España¹⁵³.

Esta nueva corriente artística no solo influyó en la decoración y en la arquitectura, sino que el descubrimiento de pinturas en los yacimientos permitió conocer cómo eran las representaciones mitológicas, además de escenas de otra índole como religiosas o domésticas. La representación iconográfica experimentó, de esta forma, un nuevo impulso que afectó en gran medida al Neoclasicismo en Europa y que, por supuesto, influyó en los retratos mitológicos.

¹⁵² Romero Recio 2016b, pp. 55-56.

¹⁵³ Este gusto por la Antigüedad desarrolló un arte que se distanciaba del promovido por la Casa de Austria, creando una fuerte diferenciación con el fomentado por los Borbones. Romero Recio 2016b, p. 56.

2.2 EL NEOCLASICISMO COMO MOVIMIENTO ESTÉTICO.

Hasta el siglo XIX no se genera el término Neoclasicismo y este tendrá connotaciones negativas. Sin embargo, han existido confrontaciones en el uso del término. Steffi Roettgen analiza en su obra *Mengs. La scoperta del Neoclassico* (2001) el debate existente en relación con la terminología. Mientras que los países de tradición latina optaban por Neoclasicismo, los nórdicos y germánicos preferían emplear «Klasizismus» rechazando de una forma sutil acentuar el elemento de renovación¹⁵⁴. De todas formas, la historiografía asumió pronto el Neoclasicismo como un estilo artístico propio del siglo XVIII. Una de las definiciones utilizadas podría ser la de Hugh Honour que entiende el Neoclasicismo como «el estilo de fines del XVIII, de la fase revolucionaria en que culmina ese gran estallido de la indagación humana que conocemos como Ilustración»¹⁵⁵.

Si preguntamos al azar qué es lo más destacable del ámbito cultural del siglo XVIII seguramente la respuesta contendría la palabra Antigüedad. Pero, ¿qué se entendía en el siglo XVIII por Antigüedad? El autor Ciriri i Pellicer hace hincapié en su obra *El Neoclasicismo* (1948) en un aspecto de gran peso en el panorama intelectual. No existía una conciencia de diferenciación del arte griego y del romano, se le denominaba arte de la Antigüedad. Sin embargo, el desconocimiento que reinaba en la sociedad fue combatido por autores como Winckelmann que se esforzó en diferenciar ambos estilos a través de sus publicaciones; sin ir más lejos en su obra *Historia del Arte de la Antigüedad* (1764)¹⁵⁶ realiza una diferenciación por capítulos del arte egipcio, fenicio y

¹⁵⁴ Roettgen 2001, p. 22.

¹⁵⁵ Honour 1968, p. 53.

¹⁵⁶ La primera edición alemana fue *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764. Winckelmann fue una de las figuras más destacadas en el contexto cultural del siglo XVIII. Crítico de arte y, amante de la Antigüedad clásica, estaba decidido a analizar el arte antiguo desde varias perspectivas realizando una diferenciación por estilos como especificó en la obra comentada. Muchos han sido los autores que han analizado su figura, su producción literaria y su influencia en la forma de entender la historia del arte en el siglo XVIII. En relación a la clasificación del arte antiguo, destacan Pommier 1991 o Raspi Serra 2002. Este último, en su obra *Il primo incontro di Winckelmann con le collezioni romane. Ville e Palazzi di Roma 1756* elaboró un elenco de las fichas de estudio que Winckelmann realizó de los inventarios de colecciones de Villas, palacios o galerías que se encontraban en Roma. Recientemente, entre 2017 y 2018 se ha llevado a cabo una exposición en Roma que llevaba por título *Il tesoro dell'Antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*. Eloisa Dodero y Claudio Parisi Presicce han editado un catálogo en el cual se pone de manifiesto la importancia que tuvieron las colecciones que custodiaba la Roma del Settecento para los estudios que llevó a cabo Winckelmann, pues constituyeron un punto de referencia clave en la nueva visión del arte que Winckelmann plasmó en su obra *Geschichte der Kunst des Altertums*. Dodero-Parisi Presicce 2017. D'Alconzo analizó la presencia de Winckelmann en Nápoles en relación a sus diferentes viajes y el impacto que causaron estos en el descubrimiento de la Antigüedad. D'Alconzo 2019b.

persa, de los etruscos, de los griegos y de los romanos, estableciendo el arte griego como superior a los demás¹⁵⁷. Según Winckelmann, el arte griego fue objeto de imitación desde la época romana y es así como se inicia lo que se entiende como la decadencia del arte, pues ningún imitador podrá nunca superar al imitado¹⁵⁸. También los viajeros fueron protagonistas principales de este descubrimiento en un momento en el que se dieron otros acontecimientos importantes para la concepción del arte que supusieron nuevos cambios. En primer lugar, el impacto que supuso la publicación de *L' Antichità di Ercolano Esposte* (1757-1792) mencionada anteriormente; por otro lado, la campaña de excavación en Roma por Benedicto XIV, el descubrimiento en Toscana del mundo etrusco al igual que la creación en 1737 del *Museo Etruscum de Gori* que amplió la idea de Antigüedad fuera de los moldes fijos de lo griego y lo romano; o la exploración de Villa Adriana en Tívoli donde ya se habían encontrado objetos egipcios¹⁵⁹.

La Antigüedad gozaba de gran importancia desde el Renacimiento donde había comenzado a ser considerado un arte perfecto. A lo largo de la Historia del Arte se ha generado la idea de que el arte antiguo ha disfrutado de un «aura» que le ha posicionado como superior al resto, y esta es una teoría defendida por varios autores como Stéphane Guégan o Ignacio Henares Cuéllar¹⁶⁰. En el Neoclasicismo la Antigüedad estaba muy presente y esto responde a un factor que ya he abordado —el descubrimiento de las ciudades sepultadas por el Vesubio— y otro del que hablaré a continuación: El Grand Tour.

El Grand Tour es un fenómeno cultural que se dio en Europa y que consistía en la realización de un viaje que llevaban a cabo los jóvenes aristócratas, ingleses sobre todo, desde su lugar de origen hasta Italia como un método para el cultivo del espíritu

¹⁵⁷ Todavía coincide con este pensamiento el del autor Guilhem Scherf: Scherf 2007, p. 66. En relación al estudio del arte etrusco por Winckelmann destaca el catálogo de la exposición *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi. Il padre dell'archeologia in Toscana*. Arbeid B. et alii. 2016.

¹⁵⁸ «Questa limita lo spirito, e quando non sembrò più possibile superare un Prassitele o un Apelle, divenne difficile persino imitare, e l'imitatore è sempre rimasto al di sotto di colui che viene imitato», Winckelmann 1990, p. 172.

¹⁵⁹ Cirici i Pellicer 1948, p.25. La importancia que tuvieron los descubrimientos de la Villa Adriana respecto a la diferenciación del arte antiguo puede analizarse en De Franceschini 2016. Marina de Franceschini hace un repaso a la historia de la Villa Adriana, a través de dieciséis capítulos, desde su descubrimiento en el Renacimiento. Dicha diferenciación estuvo muy influida por las esculturas egipcias que se encontraron en el siglo XVIII, las cuales fueron difundidas por Italia a través de una colección de dibujos.

¹⁶⁰ Henares Cuellar 1977, p. 18; Guégan 2015, p. 65.

después de terminar los estudios superiores, al cumplir la mayoría de edad¹⁶¹. Era una experiencia educativa que tenía como objetivo formar al joven viajero en la búsqueda de la razón y el progreso, característicos del pensamiento de la Ilustración. No obstante, para hablar de viajes habría que remontarse unos siglos atrás y analizar los viajes comerciales y las peregrinaciones que comenzaron a realizarse en la Antigüedad hacia lugares sacros como Delfos o, más tarde, las peregrinaciones cristianas¹⁶².

Estos movimientos migratorios crearon un intercambio cultural muy positivo que hizo tomar consciencia de todo aquello que resultaba ajeno. Como heredero de este fenómeno, y ya en el siglo XVI, el viaje a Italia era algo consolidado y tenía que ver con la atracción cultural de sus ciudades, lo que terminó desembocando en lo que denominamos Grand Tour¹⁶³. Parece que fue en 1636 cuando Lord Granborneen utilizó por primera vez la denominación de Grand Tour. El viaje que dará lugar al Grand Tour comienza a partir del reinado de Elisabeth I y va a cubrir unos dos siglos hasta el Congreso de Viena (1814). Bruce Redford establece cuatro etapas en este fenómeno. La primera correspondería a un periodo de crecimiento popular entre 1670 y 1700. La segunda desde 1700 a 1760 sería una etapa de apogeo del viaje. La decadencia del fenómeno se iniciaría desde 1760 hasta 1790; mientras que, finalmente, en el siglo XIX se produce un limitado resurgimiento entre 1815 y 1835¹⁶⁴.

Sin embargo, es en el siglo XVIII cuando el espíritu ilustrado pretende conocer las fuentes de la propia cultura que se basaban en términos de razón y progreso, por lo

¹⁶¹ Normalmente el viaje se realizaba con la mayoría de edad, pero según algunos autores no era extraño encontrar niños de entre once y catorce años. De Seta 2001a, p. 63.

¹⁶² El viaje en la Antigüedad tuvo connotaciones religiosas. Por ejemplo, la religión egipcia atraía a los fieles para realizar un viaje de carácter iniciático y oracular a los santuarios, como el que se encontraba en la ciudad de Abidos. O de la misma manera, las peregrinaciones que se realizaban a los lugares sagrados de la Grecia antigua, como el Oráculo de Apolo en Delfos. Sin embargo, estas peregrinaciones tenían ciertas similitudes con el viaje del XVIII. Me refiero con ello a que estas peregrinaciones implicaban una red de conexiones con otros enclaves geográficos, que potenció establecer comercios, hospederías e, incluso, fomentaron el origen de la industria del *souvenir* con la compra de exvotos que en la Antigüedad solían ser de cera, metal o barro. En efecto, el factor económico fue importante en las peregrinaciones; al igual que el artístico. El autor García Iglesias quién analiza estas peregrinaciones señala el ejemplo de las Panegirias de Grecia, unas reuniones religiosas, políticas, culturales y deportivas en las cuales se produjo un gran florecimiento artístico. García Iglesias 1986-1987, p. 307. Para analizar más aspectos sobre las peregrinaciones que se han realizado en la historia véase: Elsner J. *et alii* 2017 en donde se realiza un estudio sobre la cultura material que se obtiene de estas peregrinaciones o, también, Myrup Kristensen T. – Wiebke F. 2017. Esta última publicación pertenece a la serie *Routledge studies in pilgrimage, religious, travel and tourism* editada por Simon Coleman, Dee Dyas, John Eade, Ian Reader y el ya citado Jas Elsner y cuyo contenido presenta un variado estudio sobre diferentes aspectos relacionados con las peregrinaciones.

¹⁶³ De Seta 2001a, p. 18. Para analizar de forma más detallada el origen de este fenómeno véase: Chaney 2000. El autor considera que el tratado de paz firmado entre España e Inglaterra en 1604 favoreció el viaje de los ingleses por Italia, suceso que más tarde desembocaría en el Grand Tour. También Paul – Marchesano 2000; Wilton – Bignamini 1996; Cioffi-Martelli 2015; Black 2003.

¹⁶⁴ Redford 1996, p. 14.

que se puede establecer este momento como el verdadero nacimiento¹⁶⁵. Parece ser que a finales del siglo XVIII había en Europa unos 40.000 ingleses realizando el Grand Tour, teniendo en cuenta exclusivamente a los jóvenes pertenecientes a la minoritaria clase social de la aristocracia¹⁶⁶. A través de este recuento, podemos afirmar que era un fenómeno consolidado en esta época, que contaba con la gracia de la financiación de la corona y la promoción de la nobleza y aristocracia. Los jóvenes de alta clase social iban acompañados de un gran séquito de personas que habían preparado con antelación el viaje y que velaban para que el señor al que servían viviera dicha experiencia de la forma más adecuada posible¹⁶⁷. Las personas que realizaban el Grand Tour se diferenciaban del resto de viajeros porque poseían un cierto grado de sensibilidad a la hora de percibir lo que les rodeaba. Les interesaba el arte, la cultura, la naturaleza y todos aquellos elementos que podían caracterizar los lugares visitados¹⁶⁸. El viajero, que amaba las artes, perfilaba una idea agradable de la naturaleza basada en paisajes heroicos o arcádicos donde se representaban escenas de género idealizadas¹⁶⁹. Bajo estas premisas, se puede decir que el Grand Tour estuvo caracterizado por ser un viaje que se entendía como una forma de placer, el placer del conocimiento, y este es el carácter que verdaderamente define a aquellos que comenzaban esta aventura, aunque por supuesto implicase otros factores como el económico.¹⁷⁰

¹⁶⁵ Soriano Nieto 2011, p. 16.

¹⁶⁶ En relación con la presencia de ingleses en los itinerarios de este Grand Tour, se produjo un episodio interesante sobre un barco inglés que fue apresado y llevado a España: el Westmorland. Había zarpado de Livorno y se dirigía a Inglaterra pero fue capturado por dos buques franceses que dirigía el brigadier D'Espineuse, quien los dirigió a Málaga. El Westmorland contenía numerosas piezas que habían sido elegidas con cuidado por viajeros ingleses durante su Grand Tour, los cuales esperaban el cargamento en Inglaterra. La corona española, de mano del conde de Floridablanca, se adueñó de numerosas objetos artísticos que nunca devolvió a sus verdaderos propietarios ingleses y que sirvieron, en su mayoría, como piezas para la formación de los alumnos de la Academia de San Fernando. Por ello, el Museo Nacional del Prado cuenta hoy en día con los retratos de Pompeo Batoni *Retrato de George Legge, vizconde de Lewishaw* (1778) y el *Retrato de Francis Basset I barón de Dunstanville* (1778). Luzón Nogué 2000.

Entre 2002 y 2004 se realizó una exposición coordinada por José María Luzón y con sede en Málaga, Sevilla y Madrid que tuvo como tema principal el Westmorland. En el catálogo se consideró un aspecto que llama la atención en relación con este estudio, entre otros muchos más interesantes, sin duda. David Bindman hace un análisis de cuál fue el tipo de viajero inglés que llegaba a Roma. En resumen, presenta a un viajero joven e inexperto, aunque lo bastante serio como para volver a su país habiendo adquirido una educación clásica aceptable y con objetos de gusto antiguo para decorar sus casas. Este tipo de viajero benefició a los artistas que trabajaban en Roma y, teniendo en cuenta el cargamento del Westmorland, benefició también a la Corte española. Bindman 2002, pp. 39-ss.

¹⁶⁷ Muñoz de Escalona 2005, p.4.

¹⁶⁸ De Seta 2001a, p. 16.

¹⁶⁹ Brilli 2010, p. 57.

¹⁷⁰ Brilli 2010, pp.26-ss. Aunque de forma previa habían existido otros viajeros cuya intención al viajar era el interés cultural como Petrarca, considerado por ello el primer viajero moderno. Sin embargo, fueron casos aislados, no formaban parte de un movimiento de tal envergadura como llegó a ser el Gran Tour.

No fueron solo ingleses los que realizaron el Grand Tour. Existieron viajeros procedentes de varios países europeos como rusos, escandinavos, polacos o húngaros sobre todo en los años 40 del siglo XVII. En la segunda mitad del XVIII comenzó a ser práctica de los americanos, aunque no se les puede considerar partícipes de este fenómeno. Sí, en cambio, a los alemanes que tenían pasión por el descubrimiento de la Antigüedad e incluso potenciaron el estudio científico de la naturaleza proporcionando una visión bucólica-idílica del viaje creando espacios donde las ruinas y la naturaleza conducían a episodios de amor¹⁷¹. También destaca la presencia de viajeros franceses, como Joseph-Jérôme Lalande, que fue de los primeros en entrar en el templo de Isis encontrado en Pompeya¹⁷². Uno de los análisis más detallados de los viajeros franceses lo realiza la investigadora Chantall Grell. Estudia la presencia francesa en el fenómeno a través de los relatos de viaje, fuente de estudio de gran importancia, de aquellos viajeros que llegaron a visitar Pompeya y Herculano. Así, aborda en su obra el análisis de varios aspectos como las condiciones de la visita, la arqueología llevada a cabo en los yacimientos, las críticas de los viajeros hacia las técnicas empleadas, la organización del Museo de Portici y sus colecciones, la imagen del Vesubio entre los viajeros y, por último, la influencia del descubrimiento de estas ciudades¹⁷³. A través de los testimonios de cada viajero analiza la situación del viaje en la *Campagna*. Según la autora, la visita a Nápoles no era considerada de vital importancia por la Dirección de la Academia de Bellas Artes de Francia regentada por Natiere, ni siquiera resultaba tarea sencilla. Había que contar con un permiso para poder acceder y las condiciones de la visita eran exigentes a lo que se le sumaba el alto coste que suponía dicho viaje¹⁷⁴. Sin embargo, esta afluencia de viajeros por el bajo Mediterráneo contribuyó a ampliar el recorrido del viaje haciendo que en la segunda mitad del siglo XVIII este trayecto fuera mucho más común. Posteriormente y con la ocupación de Napoleón en estos territorios, la afluencia de viajeros franceses aumentó¹⁷⁵.

¹⁷¹ Los americanos realizan un viaje a Europa promovido por otras intenciones que son análogas a la tradición europea. El viaje es facilitado por ayudas promovidas por academias e instituciones públicas culturales además de figuras de la burguesía culta que actuaban como mecenas. De Seta 2001a, p. 199.

¹⁷² «Un petit temple tout entier, à l'exception de la couverture, mais qui ne donne qu'une bien petite idée de la magnificence de ce pays-la». Grell 1982, p. 59.

¹⁷³ Grell 1982.

¹⁷⁴ Grell 1982, pp. 9-ss. Aún con estas dificultades, el interés por realizar el Grand Tour seguía estando presente en la alta sociedad francesa. Por ejemplo, Madame de Pompadour, al enterarse de que su hermano pequeño sería el sucesor de Leonard de Tournhem en calidad de Directeur et Ordonnater général des Batiments du Roi, responsable de la política de la gran nación consideró que debía realizar el Grand Tour y le instó a ello. De Seta 2001a, pp. 126-127.

¹⁷⁵ Para profundizar sobre los viajeros franceses en Italia durante esta época, véase: Bertrand 2008.

En cuanto a los españoles, fueron más tardíos en llegar a Italia y sobre todo a realizar el viaje hasta el sur de la península, aún así, en el siglo XVIII hay constancia de algunos viajeros. Por ejemplo, Francisco Pérez Bayer o Antonio Ponz que llegaron a Pompeya en 1759 o los artistas Juan de Villanueva y José del Castillo que lo hicieron en 1764. Será a partir del XIX, con el establecimiento de la Academia de España en Roma, cuando el número de viajeros españoles aumente¹⁷⁶.

El objetivo del viaje era la utilidad, elemento que había defendido Rousseau, pues se pretendía el avance y el progreso de la sociedad; además, es el siglo de las luces y este viaje daba autonomía al individuo y proporcionaba conocimiento sobre lo que estaba más allá, para poder juzgar qué era lo verdaderamente correcto fuera de los prejuicios formados sin una experiencia personal propia¹⁷⁷. Pretendían buscar las fuentes de su cultura para afianzar su memoria¹⁷⁸. Existían varias formas de acercarse a la Antigüedad. La primera, de forma canónica, reconstruyendo el modelo clásico en el presente como llegaron a hacer Winckelmann o Piranesi. La segunda, de forma pintoresca a través de la vivencia de los restos del pasado como parte del presente mediante la observación melancólica como Charles-Louis Clérisseau, fenómeno conocido como *ruinismo*¹⁷⁹. De todos modos, estos conceptos son rasgos del viaje: destaca lo pintoresco en relación, sobre todo, con el mundo inglés y la antigüedad a la que se intenta acercar cualquier hombre que se considere culto.

Durante el siglo XVIII, la nueva concepción del arte de la Antigüedad estableció una relación de armonía con la novedosa forma de sentimiento del paisaje y la naturaleza. Esta tendencia fue cobrando importancia porque se consideraba que los vestigios clásicos –las ruinas– debían ser concebidos junto al paisaje¹⁸⁰. La naturaleza se convirtió en una imagen para el viajero que potenciaba el impacto ético y estético de lo sublime teorizado por Edmund Burke en su ensayo de 1756 donde introducía la relación entre el hombre y la naturaleza¹⁸¹. La arquitectura comenzó a ser un elemento más

¹⁷⁶ Para más información sobre la presencia de viajeros españoles en Italia consúltase el análisis que hace Rodríguez Ceballos 2001 y Romero Recio 2012.

¹⁷⁷ Soriano Nieto 2011, p. 13.

¹⁷⁸ Soriano Nieto 2011, pp. 16-17.

¹⁷⁹ De esta forma, se mezclan dos elementos propios de la historia del ser humano que tuvieron su punto álgido en el siglo XVIII: la razón y la sinrazón. Soriano Nieto 2011, p. 19.

¹⁸⁰ Brilli 2010, p. 81.

¹⁸¹ Burke 1756.

dentro del paisaje que se comparaba con montañas u otros elementos naturales en un conjunto¹⁸².

Aunque se ha hablado de la función educativa de este viaje, existían opiniones enfrentadas en la época. Unos pensaban que proporcionaba un indudable incremento de conocimiento y habilidades como el sentido del orden, la capacidad de decisión, competencias deportivas y caballerescas y un saber en las bellas artes, por ejemplo; otros, consideraban que el grado de inmadurez era alto todavía a la hora de realizar este viaje. Por ejemplo, Adam Smith en su obra *La riqueza de las naciones* de 1776 pone en entredicho la función educativa del Grand Tour, alegando que era más bien una costumbre consolidada de prácticas sociales ostentosas¹⁸³.

Fuera como fuese lo que está claro es que para los viajeros, esta experiencia era la culminación de un aprendizaje hasta que, a lo largo del siglo XVIII, cambia la concepción y ya no es solo formación sino diversión. Aun así, el gusto por el saber continuó siendo el *leit-motiv*. Dejaron de ser los jóvenes aristócratas los únicos que realizaban el viaje y comenzó una oleada de artistas procedentes de muchos puntos de Europa movidos por la curiosidad de descubrir la Antigüedad y por la casi obligación que se estaba imponiendo en el mundo académico de tener una experiencia italiana en su formación. Era ineludible el paso de los artistas por Italia y esto generó la fundación de academias en este país. Sin ir muy lejos, españoles como Gaspar de Haro pidieron la formación de una Academia de España en Roma pero España rechazó la idea debido a cuestiones económicas aunque, al menos, se consiguió crear la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752)¹⁸⁴. La Academia de España en Roma no llegó a fundarse hasta 1873, cuando era París el foco de atracción de los artistas del momento¹⁸⁵. Una

¹⁸² De esta opinión es el artista alemán de finales del siglo XVIII Friedrich Schinkel. De Seta 2001a, p. 222.

¹⁸³ «[...] En cuanto a lo demás, vuelve a la casa de sus padres más presuntuoso, sin método en sus principios, más disipado de costumbres y más incapaz de una aplicación seria al estudio y a la negociación civil, todo lo cual, acaso, lo hubiera conseguido no saliendo de su casa en aquella edad. Con viajar tan joven, con malgastar en la disipación más frívola los años más preciosos de su vida, a distancia del cuidado, de la corrección y del ejemplo de sus padres y familiares, lejos de confirmarse y radicarse en su corazón todos aquellos buenos hábitos a cuya formación se dirigieron los tempranos esfuerzos hechos en su primera educación juvenil, no pueden menos que desvanecerse y borrarse, o a lo menos debilitarse en gran manera [...]» Smith 1794, libro V, Capítulo I. Parte 3 artículo 2, sección 2, pp. 143-144.

¹⁸⁴ Felipe de Castro, Antonio Ponz y Francisco Preciado de la Vega tuvieron mucha importancia en el desarrollo de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid. Llegaron a realizar un proyecto en el que los beneficiarios de las becas pudieran viajar por toda Europa pero se desechó por motivos nacionalistas e incluso políticos y morales. De Seta 2001a, pp. 49-50. Para poder ahondar en la historia de esta Academia véase: Cervera Vera 1988; García Sánchez 2008, 2011.

¹⁸⁵ En realidad, el 5 de agosto de 1873 se aprobó el Decreto fundacional de la Escuela Especial de Bellas Artes en Roma, pero no fue hasta el 23 de enero de 1881 cuando se inauguró el edificio de la Academia en el complejo conventual de San Pietro in Montorio, en el Gianicolo. García Sánchez 2011, pp. 181-ss.

vez en funcionamiento, se consiguió aumentar el flujo de viajeros españoles por la concesión de becas que patrocinaba la Academia en las que se ofrecía disfrutar de una estancia en Roma. Esto significó una etapa ineludible en la formación de los artistas siendo uno de los proyectos más importantes que la Academia de San Fernando llevó a cabo a mediados del siglo XVIII¹⁸⁶.

El viajero del siglo XVIII podía optar por dos itinerarios. El primero de ellos era el viaje por Oriente, destino que servía al viajero para confrontar los valores culturales europeos propios de la Ilustración con «la barbarie de los pueblos orientales, desconocidos»¹⁸⁷. La segunda opción era el viaje por Europa terminando en Italia. Este fin responde al hecho de que la Ilustración hizo un reclamo de la Antigüedad como identidad de los orígenes de la civilización occidental promoviendo la visión *in situ* de la huella que dejaron estas grandes civilizaciones de las que somos herederas los europeos. Italia era un inmenso depósito de antigüedades y obras de arte inagotables. Este viaje no va a cambiar desde el siglo XVI hasta el XIX y sus etapas dependen, sobre todo, de una condición estacional por motivos climáticos o por atractivos locales¹⁸⁸. Aun así, el recorrido es variable y podía tener diferentes inicios, aunque siempre poseía etapas en Italia, desde el norte hasta terminar en el sur, en Nápoles y más tarde en Sicilia¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Fueron muchos los españoles que viajaron a Italia para enriquecer su formación. Entre ellos, la presencia de los arquitectos fue muy destacada. Moleón Gavilanes 2003.

¹⁸⁷ Soriano Nieto 2011, p. 13. En España, el interés suscitado por el mundo árabe se vio reflejado en las restauraciones que se llevaron a cabo de algunos edificios, en especial de la Alhambra. Carlos III mostró interés por el edificio al tomar la iniciativa de su restauración. El rey había denegado a Tiburcio de Aguirre y a Ignacio de Hermosilla la realización de unos planos del Palacio y del Jardín de la Granja de San Ildefonso: «aunque a S[u] M[ajestad] le ha sido mui grata esta obsequiosa idéa [...] contempla pueda diferirla por ahora, dedicando primero sus loables esfuerzos a los magníficos edificios que cerca y lejos de la Corte publican la antigua perfección de la Arquitectura y demas Artes en España, dignos de que el buril los multiplique». Según Mercedes Simal López, Carlos III eligió La Alhambra de Granada como monumento de estudio por el creciente interés por el mundo árabe. Además, hay que recordar que tras el fracaso del proyecto de Ajello, Isabel de Farnesio dio orden de no publicar nunca el trabajo del abate, orden que su hijo acató sin dudar. Carta citada en Simal López 2006, p. 276.

¹⁸⁸ Según Atillio Brilli y de forma general, se podría establecer el siguiente calendario: en septiembre atraviesan los Alpes y pasan por Génova, Lucca, Pisa, Bolonia, Florencia y Siena hasta octubre. En noviembre llegan a Roma y pueden acercarse a Nápoles, mientras que recorren la costa Adriática hasta Venecia al final del invierno y principio de la primavera. Brilli 2010, pp. 218-219. Este itinerario difiere en algún aspecto con el que había propuesto De Seta que sería el siguiente Turín, Livorno, Pisa, Lucca, Florencia, Siena, Viterbo, Roma, Loreto, Ferrara, Padua, Venecia, Vincenza y Verona omitiendo la estancia en Nápoles. De Seta 2001a, p. 65.

¹⁸⁹ En el siglo XIX se descubrió un tramo más al incluir Sicilia como una nueva etapa. El auge del viaje a Sicilia corresponde con el interés que comenzó a suscitar la civilización griega y su arte, eclipsados por lo romano y que tenía ahora como principal impulsor al teórico de arte Winckelmann. Además del interés que se promueve por el orden dórico en arquitectura, que corresponde con un gusto por la arqueología consciente, la presencia en la isla de fenómenos naturales, como los volcanes, y telúricos, como terremotos, aumentaron la atracción del curioso. En este caso, no existe un coliseo que se convierta en el elemento más destacado de referencia, pues ese papel lo asume el volcán Etna que aparecerá en

Cada ciudad italiana contaba con elementos patrimoniales que la convertían en especial punto de interés. Sin embargo, fue Roma la ciudad por antonomasia a la que acudieron todos los viajeros durante los tres siglos que podemos considerar como época de viajes, pues pensaban que Roma era la capital de una civilización que había mantenido una línea racional hasta el presente. Es cierto que destacaron otras etapas del Grand Tour, pero ninguna ciudad llegó a eclipsar a Roma pues esta fue pionera en mostrar la sensibilidad estética de la cultura europea donde se mezclaba belleza y magnificencia. Cesare de Seta opina que Roma es la principal meta del Grand Tour por los siguientes factores: la tradición renacentista, el descubrimiento de la Antigüedad, la presencia de las reliquias del Cristianismo y la importancia extraordinaria de la ciudad moderna que se transforma en un taller desde la segunda mitad del siglo XV¹⁹⁰. Además, otros autores como Angela Negro recuerdan la figura del Papa Giovan Francesco Albani, Clemente XI, quién sometió a la ciudad a una renovación teórica-religiosa y artística posicionándola como la capital de Europa o Anna lo Bianco que, en la misma publicación, menciona los novedosos edictos para la protección del patrimonio¹⁹¹. Para José García Enrique Melero, Roma adquiere un protagonismo esencial en el proceso de adquisición clasicista porque «se unen en ella lo antiguo y las luces»¹⁹².

Antes del inicio del viaje, era necesario documentarse sobre aquellos lugares que tenían pensado visitar. Por ello, tuvieron un papel muy importante las guías de viaje, además de los textos sobre antigüedades y arte que ya eran numerosos en la época¹⁹³. Las publicaciones de los viajeros fueron constantes en forma de diarios, cartas, ediciones de relatos o cuadernos de viaje si tenemos en cuenta que a los jóvenes viajeros se les recomendaba llevar un cuaderno para poder anotar o dibujar lo que veían. Actualmente, el análisis de estos cuadernos nos permite afirmar que el estudio de la Antigüedad, el Renacimiento y el Barroco constituyen un punto de referencia obligado¹⁹⁴. La cantidad de publicaciones que encontramos nos permite conocer el

numerosas representaciones. Se unen los fenómenos científicos naturales con el interés artístico y se cruzan varios intereses: artificio y naturaleza con el concepto de mito y de pintoresco. De Seta, 2001a, p. 168.

¹⁹⁰ De Seta, 2001a, p. 75.

¹⁹¹ Negro 2005, p.53; Lo Bianco 2005, p. 63.

¹⁹² García Melero 1998, p. 10.

¹⁹³ Brilli 2010, pp. 93-ss.

¹⁹⁴ En la preparación de los viajes también fueron importantes estos cuadernos que servían para ilustrar a quiénes no conocían los lugares por donde iban a pasar, les aconsejaban en cuanto a sitios donde dormir, por ejemplo, o qué visitar. Sin embargo, también les proporcionaban una imagen preestablecida que no siempre aportaba matices positivos. Estas narraciones estaban construidas basándose en los conceptos heredados de su propia cultura, por lo que también se iban generando unos prejuicios. Matilla 2013, p.17.

interés que sentían en la época hacia la civilización clásica y hacia aquellos países que la respaldaban, por ejemplo la obra *Travels into the two Sicilies* publicada en 1777 por Henry Swinburne. El autor redactó el itinerario que mantuvo en este viaje, iniciado en Marsella y que comprendió la visita a multitud de localidades y ciudades que pertenecían al Reino de Dos Sicilias. En la obra, describió varios aspectos percibidos en las diferentes visitas, haciendo una alusión a estos lugares como herederos del mundo clásico. Por ejemplo, conoció el folklore napolitano y lo relacionó con Herculano, de la siguiente manera:

«They do not even dance to music, but perform the Tarantella to the beating of a kind of tambourine, which was in use among their ancestors, as appears by the pictures of Herculaneum. The Tarantella is a low dance, confiding of turns on the heel, much footing and mapping of the fingers. It seems the delight of their foul, and a constant holiday diversion of the young women, who are, in general, far from handsome, although they have fine eyes and striking features. Their hands and feet are clumsy, their mapes neglected, their necks flabby, and their skins discoloured by living so much in the fun without bonnets. Amongst them we may find almost every mode of hairdresling seen on the Greek and Roman coins»¹⁹⁵.

Los viajeros con mayores recursos solían ir acompañados por artistas que plasmaban su viaje, pintores topográficos que se encargaban de crear recuerdos de las ciudades visitadas y de las obras de arte que habían podido admirar¹⁹⁶. Como resultado, se desarrolla por un lado el *vedutismo* a través de un modo de mirar y pensar específico que contribuye a crear una mentalidad colectiva donde se integran las fuentes literarias y los documentos iconográficos. Serán muchos los pintores que lleven a cabo *vedute* como Luca Carlevarijs, Gaspar van Wittel, Canaletto, Bernardo Bellotto o Francesco Guardi entre otros.

Las fuentes literarias y los documentos iconográficos se integran y son agentes esenciales de la formación de la mentalidad colectiva de los que fueron partícipes del Grand Tour¹⁹⁷. Estos viajes favorecieron el coleccionismo de antigüedades y obras de arte, creando un mercado de arte culto. E incluso cuando no se podía comercializar con la pieza en sí, se llevaban a cabo copias, calcos e inscripciones haciendo que estas, al llegar a otros destinos europeos, sirvieran de vía de formación a artistas o personas que, en general, querían acercarse al arte clásico.

¹⁹⁵ Swinburne 1783, p. 60.

¹⁹⁶ Brilli 2010, p. 91.

¹⁹⁷ De Seta 2001a, p. 18.

Es preciso tener en cuenta otros aspectos que influyeron en el establecimiento del gusto neoclásico. Por ejemplo, fueron muchos los arquitectos que trabajaron en la recuperación del mundo clásico como Germain Soufflot, el cual acompañó a Abel-François Poisson de Vandières, marqués de Marigny y de Menars –hermano de Mme. de Pompadour– a un viaje por Italia junto al grabador Nicolas Cochin¹⁹⁸. Tras la realización de este viaje, la implantación del gusto neoclásico en Francia fue notable. Otros franceses motivaron dicho gusto, como Julien David le Roy, arquitecto, arqueólogo e historiador del arte, quién publicó la obra *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1770). Con la colaboración del Conde Caylus, reclutó a arquitectos y grabadores de gran nivel que se encargaron de llevar a cabo las ilustraciones de la obra. Le Roy compitió con los británicos James Stuart y Nicolas Revett en el estudio de la arquitectura griega. Aunque los arquitectos ingleses publicaron algo más tarde su obra, la influencia que causó en Inglaterra fue considerable, si se tienen en cuenta edificios como la Spencer House en Londres, uno de los primeros ejemplos del neoclasicismo inglés. No solo hay que considerar a los arquitectos, algunos anticuarios tuvieron un papel fundamental en esta influencia, el francés Conde de Caylus como se ha mencionado anteriormente o el ruso Johann Friedrich Reiffenstein. O, también, coleccionistas como Etienne-François de Stainville, duque de Choiseul o Ange Laurent de La Live de Jully, destacados porque las colecciones que reunían solían ser intercambiables y desembocaron en la reproducción de esculturas clásicas o en la fabricación de pequeñas esculturas a modo de *souvenir* que solían colocarse encima de la chimenea¹⁹⁹. El desarrollo de las colecciones fomentó la creación de los salones ya comentados al inicio del capítulo, y estos no solo fueron importantes por ser espacios que impulsaron el estudio de la Antigüedad, sino porque potenciaron el nacimiento de la crítica de arte y consiguieron ampliar los márgenes de lo que se entendía como público en aquella época²⁰⁰.

¹⁹⁸ Jones 2002, p. 101.

¹⁹⁹ Destacan sobre todo las realizadas por Righetti y Giovanni Zofoli. Haskell-Penny 1990, pp. 17-ss.

²⁰⁰ Calvo Serraller 2010, p. 15.



Fig.7

Las Academias influyeron en la asimilación de la Antigüedad de forma determinante. La producción artística que avalaba estas instituciones estaba muy ligada a la Antigüedad y de esta forma, se explotó el tema mitológico, que se convirtió en uno de los más recurrentes para los artistas. Y es que no es extraño que se haya mantenido como un tema central del arte a lo largo de la historia teniendo en cuenta, como opinó Calvo Serraller, la gran calidad literaria y el carácter aleccionador del que podía servirse²⁰¹. Además, durante el siglo XVIII se presentó como fábula antigua.

También los tratados del siglo deben ser tenidos en cuenta, sobre todo aquellos que tuvieron mayor éxito. Por un lado, el tratado de Gian Vincenzo Gravina y por otro, la teoría del mito tautegórico de Gian Battista Vico²⁰². También el pensamiento de Foscolo según el cual los dioses habían sido en realidad héroes y personajes importantes y llegaron a ser considerados dioses por las personas que los divinizaban²⁰³. A través de estas herramientas, y según Hugh Honour, la mitología se convierte en un recurso educativo, y la Ilustración fue responsable de otorgar a los dioses clásicos nuevos significados a través de procesos racionales y de explicación²⁰⁴. En España, un ejemplo curioso corresponde a uno de los juegos que se solían realizar en certámenes como el del Seminario de Barcelona. Consistía en que los alumnos debían explicar las fábulas de los dioses utilizando las *Metamorfosis* de Ovidio en reducidos versos²⁰⁵. Otro ejemplo son los ejercicios que se llevaban a cabo en el Colegio de Calatrava como traducciones

²⁰¹ Calvo Serraller 2011, pp. 11-12.

²⁰² *Della ragion poetica* (Gian Vincenzo Gravina, 1708). En cuanto a la concepción de mito tautegórico y no alegórico es destacable la obra de F.W.Schelling, *Philosophie du Mythologie* (1857).

²⁰³ Gibellini 2007, pp. 17-19.

²⁰⁴ El autor considera que la Ilustración utilizó a estos dioses paganos en favor del cristianismo otorgándoles el carácter de potencias elementales o significados de fertilidad, por ejemplo. Honour 1968, pp. 81-82.

²⁰⁵ Sarrailh 1985, p. 197.

del latín de pasajes de Cicerón, Cornelio Nepote, Virgilio, Horacio u Ovidio o el estudio que realizaban los alumnos de la obra *Antigüedades* de Selvagio²⁰⁶.

Esta preocupación de la Ilustración por la educación, que ya hemos comentado con anterioridad, corresponde a la idea platónica que estaba ganando fuerza de nuevo²⁰⁷. Las creencias religiosas de los jesuitas no tenían nada que ver con el politeísmo clásico pero la perfección artística del mundo antiguo era, para ellos, un interesante foco de atracción. Coincide este pensamiento con el del jesuita Vicente Requeno. Al ser expulsado de España, Requeno llegó a Italia donde estableció buena relación de amistad con José Pignatelli, un gran conocedor del mundo clásico que le introdujo en la materia de forma detallada. De esta forma, Requeno se convirtió en uno de los ilustrados del momento, aunque preocupado por las condiciones religiosas dentro de tal movimiento²⁰⁸.

Otro de los jesuitas que hay que tener en cuenta es Juan Andrés y Morell, humanista, científico y crítico literario, que es conocido, sobre todo, por su obra *Cartas familiares* (1786-1800)²⁰⁹. Tras la expulsión de los jesuitas, se instaló en Italia donde paso el resto de su vida y, desde allí, escribió cartas dirigidas a su hermano que se encontraba en España. En ellas, detalló de forma rigurosa todos los elementos patrimoniales que pudo visitar en territorio italiano. El que se publicasen en España, muestra que se perseguía una función didáctica, se pretendía dar a conocer aquí la cultura italiana y sus monumentos. Además, la publicación fue considerablemente importante para la literatura pues dio cuenta de cualquier persona o hecho que estuviese en relación con la literatura italiana del XVIII. De esta forma, creo una obra literaria que tenía carácter epistolario, por un lado, y carácter de libro de viajes, por otro²¹⁰.

²⁰⁶ Estos ejercicios aparecen en el análisis que Jean Sarrailh realiza del plan de estudios de un año escolar en el colegio imperial de Calatrava en 1790. De este análisis comprobamos que, además de ser una educación bastante exigente, el tema de la Antigüedad gozaba de gran importancia. Sarrailh 1985, p. 166.

²⁰⁷ Honour 1968, pp. 105-106.

²⁰⁸ Astorgano Abajo 2001.

²⁰⁹ *Cartas familiares del abate D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos Andrés, dándole noticia del viage que hizo a varias ciudades de Italia en el año 1785*, publicadas por el mismo D. Carlos, Madrid, Antonio de Sancha, 1786, 1791, TOMOS I y II. *Cartas familiares del abate D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos Andrés, dándole noticia del viage que hizo a Venecia y a otras ciudades de aquella República en el año 1788*, publicadas por el mismo D. Carlos, Madrid, Imprenta de Sancha, 1790, TOMO III. *Cartas familiares del abate D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos Andrés, dándole noticia del viage que hizo a varias ciudades de Italia en el año 1791*, publicadas por el mismo D. Carlos, Imprenta de Sancha, Madrid, 1793, TOMOS IV-V. En España fue publicada en seis volúmenes. Los cinco primeros en Madrid en 1786 (Vol.I, II), en 1790 (Vol.III), en 1793 (Vol. IV y V) y el último en Valencia en 1800. Información obtenida en: Arbilla 2014.

²¹⁰ Idoia Arbilla analiza con detalle la publicación del jesuita alegando que España si tomó parte en las relaciones culturales que se establecieron gracias al Grand Tour, aunque ya se mencionará en este estudio que no todo el mundo comparte esa idea. Arbilla 2014. En 2015 Carlos Damián Fuentes Fos presentó

Por último, la influencia de la Antigüedad se vio reflejada en la figura de otro jesuita, Benito Antonio Céspedes. Antes de la expulsión de la orden de España, llevó a cabo una excelente labor didáctica con el fin de acercar diferentes obras con temática clásica a sus alumnos, las cuales solía traducir del italiano²¹¹. La mayor parte de estas obras eran del libretista Pietro Antonio Domenico Bonaventura Traspassi, más conocido como Metastasio, cuyas obras se basaron en la Antigüedad. Entre ellas podrían destacarse, por ejemplo, la traducción que Céspedes hizo de la obra *Adriano in Siria* (1732) –cuando se encontraba ya en el exilio italiano– y cuyo atractivo seguramente respondió, como afirma Mirella Romero Recio, a la importancia de la moralidad que Metastasio otorgó a sus obras²¹².

su Tesis Doctoral bajo el título *Ilustración, Neoclasicismo y apología de España en la obra de Juan Andrés Morell (1740-1817)* en la cual hace un estudio pormenorizado de la obra de este jesuita y del papel que tuvo en la defensa de la cultura española. Fuentes Fos 2015.

²¹¹ Cristina Martín Puente presenta a Céspedes como una de las figuras que logró aumentar el conocimiento sobre los autores grecolatinos, en especial historiadores y personajes históricos, en España. Martín Puente 2013, p. 200.

²¹² Romero Recio 2018, pp. 270-271.

2.3 EL NEOCLASICISMO EN ESPAÑA: LA VÍA HACIA EL PROGRESO.

El Neoclasicismo fue común en varios países europeos. Por ejemplo, Inglaterra tuvo un desarrollo con bases muy sólidas debido a diferentes circunstancias, entre ellas, la creación de la *Society of Dilettanti* en 1732²¹³. También porque los teóricos hicieron su trabajo como Anthony Ashley Cooper, tercer conde de Shaftesbury que identificaba bueno y bello como un único concepto revalorizando el mundo griego²¹⁴. Fue él el responsable de identificar Neoclasicismo e Ilustración.

Sin embargo, en lo que respecta a España, se ha pensado que el Neoclasicismo llegó tarde y mal²¹⁵. Hasta la segunda mitad del siglo XVIII resulta difícil hablar de Neoclasicismo. El porqué de este hecho ha sido motivo de estudio constante y las opiniones coinciden en que la causa principal responde a una cuestión nacionalista. El arte español había sido objeto de constantes críticas por parte de otros países, sobre todo de Francia. Úbeda de los Cobos apuesta porque sea la crítica realizada por Nicolas Masson de Morvilliers una de las que más influyó en potenciar el nacionalismo español, que se configuró en la exaltación de los Siglos de Oro²¹⁶. La crítica era la siguiente:

*Mais que doit on à l'Espagne? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis dix, qu'a-t-elle fait pour l'Europe?*²¹⁷

Como respuesta a esta «osadía francesa»²¹⁸ muchos autores -como Antonio José Cavanilles, el abad italiano Carlo Denina o Juan Pablo Forner- intentaron rebatir la idea

²¹³ La *Society of Dilettanti* tuvo un papel destacable en el proceso de protección de la Antigüedad clásica durante el siglo XVIII. Su origen se establece en torno a 1730, al reunirse un grupo de hombres de alta clase social que habían realizado recientemente el Grand Tour, y por tanto, habían descubierto qué era el Mundo clásico. La organización que poseía dicha sociedad, que en realidad era uno de los clubs ingleses tan de moda en la época, tuvo tres modelos influyentes: la masonería, *The Hell fire Clubs* y *l'Accademia dell'Arcadia*. Basándose en los anteriores, establecieron un sistema jerárquico inviolable a través del cual promovieron un estudio de la Antigüedad, por ejemplo apoyando empresas como la expedición de James Stuart y Nicholas Revet a Grecia entre los años 1751 y 1754, de la que obtuvieron la publicación *The Antiquities of Athens* (1762). Para profundizar en el trabajo de dicha sociedad, véase Redford 2008.

²¹⁴ Coll Mirabent, 1991, p. 9.

²¹⁵ Hugh Honour considera tardía la llegada del Neoclasicismo a España, idea compartida por autores como Javier Hernando, entre otros, coinciden en la misma idea. Honour 1968, p. 12; Hernando 1995, pp. 18-19.

²¹⁶ Úbeda de los Cobos 2001, p. 292.

²¹⁷ «Pero, ¿qué le debemos a España? Y desde hace dos siglos, desde el cuatro, desde el diez, ¿qué ha hecho ella por Europa?» Masson de Morvilliers 1782, p. 565.

²¹⁸ Esta defensa de España se produjo de igual manera en los libros de historia españoles a través de los cuales se oponían a las ideas francesas. Por ejemplo, en la obra de los hermanos Mohedano se destacaba la figura de los héroes literarios. También se ensalzó el papel de los pueblos autóctonos de la península ibérica contra el invasor romano en la obra del jesuita Juan Francisco de Masdeu y Montero. Romero Recio 2016a, p. 18.

de Morvilliers²¹⁹. En estas respuestas se enumeraban las muchas aportaciones de España a la historia europea y se justificaba su situación. De esta forma, y en relación con el arte, se exaltó la pintura barroca propia del Siglo de Oro a través de artistas como Velázquez, Murillo, Alfonso Cano, Juan Carreño de Miranda, Juan Fernández Jiménez o Juan Pantoja de la Cruz entre otros. Sin embargo, la crítica de Masson se publicó en 1782 momento en el que el Neoclasicismo ya estaba instaurado en España. Incluso en 1763 se había comenzado el proyecto del Paseo del Prado, un proyecto ilustrado en el cual la Antigüedad estaba muy presente al utilizar la mitología clásica como tema y recurso esencial en la exaltación del gobierno, hecho que muestra cómo España no estaba tan lejos de los ideales reinantes en Europa; por tanto, la actuación de Masson pudo potenciar el sentimiento nacionalista, pero desde luego no condicionó la llegada tardía del Neoclasicismo.

Para su llegada y establecimiento en España fueron esenciales los siguientes factores. En primer lugar, que el país asumiera una política cultural y económica ilustrada, hecho que se consigue, en gran medida, gracias a la figura de Carlos III como rey. El salto a España lo produjo la muerte de su hermano que le dejó un reino en paz y con una hacienda pública muy saneada, solo le faltaba un toque innovador propio de las nuevas corrientes europeas. Dejando a su hijo Fernando al frente del trono de Nápoles, Carlos III comenzó su reinado en España. Carlos III rodeado de intelectuales y políticos influyó en la fe del hombre, en la razón, en la actitud crítica, en el conocimiento, en el estudio de la naturaleza y en la religión. Además, usó elementos simbólicos para potenciar su imagen como identificador de progreso, muy común en los absolutismos ilustrados²²⁰. Su objetivo eran engrandecer la monarquía procurando un bienestar para el pueblo, hizo una reorganización del ejército, una racionalización de la administración e intentó un mayor control sobre las haciendas municipales creando la contaduría mayor de propios y arbitrios²²¹. El jardín botánico, el observatorio astronómico o el Museo del Prado fueron promovidos por este nuevo rey. En cuanto a la gestión del gobierno es característica la centralización político-administrativa y la defensa de los criterios de un

²¹⁹ Nicolás Lafarga utiliza como introducción en su artículo tres obras que aparecieron como respuesta a la crítica de Masson de Morvilliers y estas son: *Observations de M.L'Abbé Cavanilles sur l'article Espagne de la Nouvelle Encyclopédie* (Antonio José Cavanilles, 1784), *Réponse à la question Quel obit-on à l'Espagne? Discours lu à l'Assemblée publique de 26 janvier de l'an 1786 pour le jour anniversaire du Roi* (Carlo Denina, 1786) y Creación apologética por la España y su mérito literario para que sirva de exornación al discurso leído por el abate Denina en la Academia de ciencias de Berlín, respondiendo a la cuestión «¿qué se debe a España?» (Juan Pablo Fornes, 1786). Lafarga 1983, p. 330.

²²⁰ Enciso Alonso-Muñumer 2003, p. 29.

²²¹ Pérez Samper 1998, p.123.

absolutismo monárquico que se convirtió en «nervio de reformas» según Enciso Alonso-Muñumer²²².

Por otro lado y como Institución, la Academia de Bellas Artes de San Fernando contribuyó a la asimilación del Neoclasicismo. Su Junta Preparatoria fue creada en 1744 y al año siguiente comenzaron a impulsar la realización de pensiones en Roma destinadas a los artistas²²³. Los temas mitológicos adquirieron importancia también durante la estancia en la ciudad eterna, tanto que, por ejemplo, para el primer año se impuso como obligatorio dibujar obras como *El Hércules Farnesio*, el *Antinoo* o el *Laoconte* entre otros²²⁴. Pero, ¿de dónde obtenían la inspiración clásica los alumnos que aún no habían disfrutado de una pensión en Italia? Desde sus orígenes, la *Academia de las Nobles Artes de San Fernando* intentó reunir el mayor número posible de esculturas en yeso, vaciados de conocidas esculturas de la Antigüedad. Ya en 1744 el marqués de Villarias se dirige a Baltasar de Elgueta, intendente de las obras del Palacio Real, para comunicarle la orden del Rey de «[...] que del almacén general de la Fábrica de Palacio se saquen todos los modelos de yeso de estatuas antiguas que de la corte de Roma trajo a la del Rey el pintor D. Diego Velázquez precediendo para la entrega un inventario formal de los modelos que se sacasen con las señas de cada uno para que siempre conste su destino»²²⁵. Sin embargo, era una colección maltrecha por lo que,

²²² Enciso Alonso-Muñumer 2003, p.35.

²²³ En el Acta de la Junta de la Junta del 16 de diciembre de 1745 se puede leer que «[...] S. M manda que en la Junta de Academia se discursa y luego se proponga un pintor, un escultor y dos arquitectos para que pasen a Roma a continuar sus estudios debajo de las ordenes que les dará el (no legible) D. Alfonso Clemente de Arostegui con las calidades y condiciones que en el citado papel se expresan y con el sueldo de 500 ducados de vellón al año para el pintor Francisco Preciado y para el escultor Francisco Bergara que se hallan en aquella corte como también para uno de los dos arquitectos que han de ir desde esta, gozándolos otros tres que se nombraron a cumplimiento de los seis destinados para este fin el sueldo de 400 ducados y quedando con la opción de los 500 que han de gozar los tres primeros con el sueldo de más antiguos en caso de vacante [...]». La selección de las cuatro personas que ocuparon las plazas no fue baladí, lo comprobamos al seguir la lectura del documento. Se puso mucho empeño en que el proceso de preparación de los candidatos fuera preciso y exhaustivo «[...] se acordó que inmediatamente se publicasen en las salas de los estudios para que los discípulos que se considerasen con los requisitos necesarios y tuvieran voluntad determinada de pasar a Roma se presentasen a la oposición de las cuatro plazas [...]. Se pidió se declarasen las horas en que debe tener abiertas las salas de los estudios haciéndolo días de fiesta como en los de los trabajos para que los discípulos (no legible) de las tres artes puedan copiar las estatuas antiguas las estampas, plantas, dibujos y modelos. [...]». Y termina el acta recordando lo acordado en cuanto a los horarios de apertura de la sala de estudios, en invierno de 09:00 a 12:00 y de 14:00 a la noche y en los tres meses de verano desde las 07:00 hasta las 12:00 y desde las 15:00 hasta las 19:00.

1745, diciembre, 19. Madrid.

Acta de la Junta del 16 de diciembre de 1745, en la que se acuerda, entre otras cuestiones que hagan ejercicios para pensiones en Roma cuatro discípulos.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid (ASF), Catálogo documental de la Junta Preparatoria, Le-1-1-2-61.

²²⁴ Honour 1968, pp. 33-ss.

²²⁵ 1744, septiembre, 7. Madrid.

más adelante, en 1752, el Director general de estudios de la Academia, Juan Domingo Olivieri, redactó una primera lista de obras que pretendía poseer en la Academia y que se encontraban en el Vaticano y en los Museos Capitolinos. En otro elenco, también mencionó obras que pertenecían a colecciones de grandes familias romanas como Ludovisi o Borghese entre otras. A estas, se sumaron las obtenidas por Felipe V e Isabel de Farnesio, procedentes de la colección de Cristina de Suecia y el marqués del Carpio, diversas compras realizadas a los formadores italianos que vendían por las calles de Madrid, el regalo de Felipe de Castro de un grupo de dieciocho yesos en 1762²²⁶. En 1773 y teniendo en cuenta los pocos recursos con los que aún contaban, Pedro Silva consiliario de la Academia planteó la compra de vaciados a Mengs²²⁷. Por último, en 1776 Carlos III decide donar los vaciados localizados en el Palacio del Buen Retiro y que había recibido procedentes de Pompeya y Herculano. Estos vaciados junto a otros que se fueron adquiriendo formaron la Galería de esculturas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando²²⁸.

El impulso de la Academia fue facilitado por el primer Borbón, Felipe V, incitado por varios artistas de principios de siglo; y sin duda, Carlos III la incluyó en su programa ilustrado. Anton Raphael Mengs, pintor de cámara de la corte española desde 1761, definió el concepto de Academia de las Bellas Artes como una «Junta de hombres expertos en alguna ciencia o arte, dedicados a investigar la verdad, y a hallar conocimientos por medio de los cuales se puedan alcanzar y perfeccionar; y se distingue de la Escuela en que esta no es más que un establecimiento donde por Maestros hábiles se da lección a los que comienzan a estudiar las mismas ciencias o arte. Pero aunque

Oficio del Marqués de Villarias (Protector) dirigido a Fernando Triviño (Viceprotector)
Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid (ASF),
Catálogo documental de la Junta Preparatoria, Le-1-1-1-57.

²²⁶ Es fundamental conocer la situación arqueológica española del siglo XVIII para comprender la tendencia coleccionista que se estaba produciendo en ese momento. Véase: Mora 1998.

²²⁷ Existe un interesante estudio realizado por Almudena Negrete Plano y que recoge en su tesis doctoral presentada en 2009: *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Tras su defensa, la autora ha continuado con esta línea de estudio y destacan sus publicaciones en el catálogo de la exposición *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad* (2013). En el primero de estos artículos, analizó la pasión que caracterizó a Mengs por los vaciados en yeso al considerarlos, además de bellos, una estupenda herramienta didáctica para acercarse a la Antigüedad. Según la autora: «[...] el paradigma estético que Mengs propugnaba en sus escritos se ve reflejado en gran medida en su colección de vaciados, pues en ella se reúnen los modelos indispensables para entender el bello ideal». Negrete Plano 2013a, p. 25. En el segundo artículo, desglosó con detalle las vicisitudes de la donación que llegó a hacer Mengs a la Academia de sus propios yesos, aludiendo a que este cedió aquellos que tenía por partida doble, pero que en definitiva, consiguieron que la Academia contase con un material de trabajo estupendo para sus alumnos. Negrete Plano 2013b.

²²⁸ Luzón Nogué 2010, pp. 277-ss.

sean cosas distintas, no hay repugnancia en que tomen un cuerpo»²²⁹. El pintor, además, considera importante la implicación del Gobierno en la gestión de la Institución, idea que coincide con el pensamiento ilustrado que se estaba produciendo en la Europa del XVIII. Se inclinó por un arte que pudiese coincidir con la filosofía y belleza ideal de la Antigüedad, teniendo en cuenta las ideas defendidas por Winckelmann, su objetivo fue renovar el lenguaje alegórico de la corte, deseo que se aprecia en los Frescos del Palacio Real de Madrid.²³⁰

Y es que Mengs es considerado como un teórico fundamental para el desarrollo del Neoclasicismo y para el interés que suscitó la Antigüedad clásica en España²³¹. Su actividad pictórica estuvo complementada por la labor de enseñanza que llevó a cabo y la influencia que causó en la formación de los artistas. Con el permiso de Carlos III llegó, incluso, a formar un grupo de alumnos con los cuales realizó una etapa formativa por Italia en la que aprovecharon para copiar esculturas de museos o de las colecciones más famosas²³².

Su actividad estuvo enriquecida por las teorías artísticas propias que tuvieron mucho que ver en el avance de las artes en España y en la obtención de un puesto en el escenario europeo. Para poder analizarlas, se debe recurrir a la publicación que llevó a cabo José Nicolás de Azara en el año 1780 en la que se recogen varias obras de Mengs. Habían tenido cierta relación e incluso Azara ayudó al pintor a pasar sus últimos años en Roma aunque siguiera estando bajo las órdenes de Carlos III. La relación cercana

²²⁹ *Carta de Antonio Rafael Mengs a un amigo....* Archivo Casón del Buen Retiro, Caja 3636, nº expediente 7, nº documento 1.

²³⁰ Sancho Gaspar 2013, p. 51. Para completar el análisis de los frescos del Palacio Real de Madrid, consúltese Fabre 1829. El autor realiza una descripción detallada de la decoración de techos y bóvedas de treinta salas. En la realización de este gran programa iconográfico contribuyeron autores como Francisco Bayeau, Mariano Maella, Juan Bautista Tiepolo o Vicente López, entre otros. Sin embargo, el autor otorga un destacado y amplio estudio a la obra de Mengs en el Palacio Real con la realización de la bóveda de la sala duodécima *La Apoteosis del emperador Trajano* (pp. 133-156), la bóveda de la sala decimoquinta con el tema *La Apoteosis de Hércules* (pp. 175-204) o por último con el fresco del techo de la sala vigesimoprimera a través del tema *Aurora acompañada de las horas y del lucero de la mañana* (pp. 241-251). Consúltese también Ponz 1776. Tomo VI. Descripción detallada del Palacio Real de Madrid. *Apoteosis de Trajano* (p. 21), *Apoteosis de Hércules* (p. 22) y *Aurora acompañada de las horas y del lucero de la mañana* (p. 25).

²³¹ Hernando Javier 1995, pp. 18-19

²³² Entre estos artistas destacaron Manuel Napoli, Francesco Agustin y Grande, Ventura Salesa y Francisco Javier Ramos y Albertós. Úbeda de los Cobos 2001, p. 418. En relación a su faceta como profesor destaca la alusión que se hace de él en el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* «[...]El arte de la pintura decaído en este siglo recobró su perfección; y las olvidadas pasiones del ánimo, la grandeza de los caracteres, la suma corrección del dibujo, el decoro, la costumbre, la belleza ideal y otras sublimes partes volvieron a aparecer en la Europa con las obras de este gran profesor», Ceán Bermúdez 1800, pp. 126-127.

Entre sus alumnos, me gustaría resaltar a Maella que repite el esquema iconográfico a través del cual se presenta al rey en el Palacio Real. pinta la Apoteosis de Adriano como exaltación monárquica mientras que Mengs, como hemos visto, pintará en el mismo palacio la Apoteosis de Trajano.

que mantuvieron llevó a Azara a recopilar la obra de Mengs en una publicación que hiciera justicia a su arte y labor²³³. Esta obra recibió sus críticas, sobre todo por el sector más nacionalista. Le acusaron incluso de alteraciones, argumentaciones imprecisas o anotaciones sin sentido, pero aun así la obra consiguió ser bien considerada por artistas y filósofos de varios países. En lo que respecta a España, las teorías presentadas por Mengs fueron adoptadas y se renovó el panorama de la estética española. Para el pintor, existen unas reglas fijas fundamentadas en la razón que debían ser establecidas por los artistas, así se podría conseguir una diferenciación entre las artes liberales y las mecánicas. Sin la razón y la teoría propia de las normas será imposible que el alumno consiga mejoras en su formación, y se conciencie de la importancia de las Artes- beneficiosa para el conjunto de la nación- por lo que los profesores encargados de su transmisión deben ser habilidosos y poseer los conocimientos necesarios²³⁴. Con este pensamiento, Mengs disfrutó del nombramiento como Miembro de Honor de la Academia en 1764, cargo a través del cual pudo impulsar de forma más eficaz las Bellas Artes en España²³⁵.

La combinación de todos estos episodios facilitó la entrada de España en el panorama artístico del momento, coincidente con el reformismo ilustrado que vivía Europa en aquellos años.

²³³ Mercedes Águeda recuerda la carta que Azara escribió a Roda tras la muerte de Mengs «[...] He recogido lo que he podido de sus preciosos escritos sobre la pintura y estoy determinado a sacar de ellos un obra, que será inmortal, y la publicaré en castellano, para que aproveche la primera a nuestra nación [...]» Águeda 1989, p.14.

²³⁴ Carta de Antonio Rafael Mengs a un amigo.... Archivo Casón del Buen Retiro, Caja 3636, nº expediente 7, nº documento 1.

²³⁵ Sintiéndose honrado por dicho nombramiento escribe agradecido a Isidoro Bosarte, secretario general de la Academia desde 1792 a 1807, las siguientes palabras: «[...] seré tan constante en agradecer el favor que me han hecho, como en procurar el fomento de las Nobles Artes [...]» Carta de Antonio Rafael Mengs agradeciendo a Isidoro Bosarte... Archivo Casón del Buen Retiro, Caja 3636, nº expediente 22, nº de documento 1.

CAPÍTULO 3: CATÁLOGO DE RETRATOS MITOLÓGICOS EN EL SIGLO XVIII

3.1 INTRODUCCIÓN: METODOLOGÍA EN LA CREACIÓN DE UN CATÁLOGO DE RETRATOS MITOLÓGICOS

Una vez que se ha definido el concepto de Retrato Mitológico y conociendo el contexto histórico-artístico en el que se desarrolla, se plantea un análisis detallado de estas obras para comprender, de forma más específica, el verdadero sentido de esta tipología de retratos.

Para ello, se ha llevado a cabo un catálogo de retratos mitológicos en el que se recogen todas y cada una de las piezas que han sido consideradas dentro de esta categoría. Como recordatorio, pues ya se ha analizado en el capítulo 1, el Retrato Mitológico se puede definir como el retrato de un personaje real en el cual se ha representado el modelo bajo la apariencia de una figura mitológica utilizando, sobre todo, elementos iconográficos. Quedan excluidas de este concepto figuras literarias o históricas, tales como Cleopatra, por ejemplo. Teniendo en cuenta esto, y con el objetivo de realizar un catálogo lo más completo y actualizado posible, se ha establecido una metodología de trabajo basada en el análisis pormenorizado de la obra de cada artista sugerido.

Se presenta un catálogo conformado por el análisis de 34 artistas cuya actividad está comprendida en el intervalo de los siglos XVII y XIX, interesándonos solo por aquellas obras que se llevaron a cabo en el siglo XVIII y dejando de lado aquellas que se produjeron fuera de ese marco cronológico. Los artistas analizados pertenecen a diferentes países, sobre todo Francia, Inglaterra e Italia, e incluso algún español y sueco. Para presentar el catálogo se ha decidido respetar un orden alfabético de apellidos, al considerar que, de esta manera, resultaría más sencillo la búsqueda para el lector.

Se ha analizado la obra de cada artista para poder cumplir con uno de los objetivos principales del catálogo: identificar todos los retratos mitológicos que se produjeron en el siglo XVIII. El estudio general de cada autor ha permitido obtener otra información, como aspectos biográficos o generales de la técnica utilizada, además de haber comprobado cómo ha sido considerado por la historiografía a lo largo de la

historia. Para ello, se han consultado fuentes secundarias y primarias, catálogos de subastas, inventarios, cartas o memorias, entre otros. En primer lugar, el análisis de estas fuentes ha aportado información sobre su biografía, aunque en el catálogo se ha optado exclusivamente por referenciarla pues, además de ser muchos los autores que ya han profundizado en los aspectos biográficos de estos artistas, no se plantea como un objetivo principal de esta tesis doctoral.

En segundo lugar, y en muchas ocasiones con grandes dificultades, se han referenciado los retratos mitológicos que produjeron estos artistas en el siglo XVIII. Es por ello que en el catálogo, el análisis de cada autor presenta dos apartados. En el primero de ellos, una referencia historiográfica, biográfica y, también, una alusión a los aspectos más técnicos de su obra. El segundo apartado corresponde a la presentación de los retratos mitológicos realizados por el autor. Estos aparecen ordenados cronológicamente en forma de ficha, facilitando el análisis de los mismos²³⁶. Al inicio de esta investigación fueron muchas las ideas que se barajaron para realizar estas fichas de obras y tras varios análisis se optó por la siguiente.

Cada ficha posee tres apartados organizados en forma de tabla. El primero de ellos presenta la imagen de la obra y el título de la misma. En cuanto al título se ha optado por señalar aquellos que ya son oficialmente utilizados por museos, instituciones o catálogos actualizados y, en el caso de no presentar título, aparece el nombre del o la modelo y la figura mitológica con la que se identifica, por ejemplo *La princesa von und zu Liechtenstein como Iris*. En el caso de la imagen aportada es necesario subrayar que no siempre ha resultado sencillo obtenerla. En primer lugar, se ha pretendido incluir una imagen oficial facilitada por la institución que custodia la obra y que en muchas ocasiones no ha tenido inconveniente en cederla. Sin embargo, muchos retratos están en instituciones con las que es muy difícil ponerse en contacto pues no tienen páginas web actualizadas o carecen de los medios necesarios para atender estas solicitudes. Por otro lado, muchos retratos pertenecen a colecciones privadas, algunas de ellas difíciles de identificar, por lo que es imposible cursar la solicitud para obtener las imágenes.

Por esta razón, cuando no se ha podido conseguir la imagen proporcionada directamente por el propietario –institución pública o colección particular– de la obra, se ha tendido a obtenerla de internet, bien sea a través de las páginas web de estas

²³⁶ Cuando se desconoce la fecha de realización de la obra, aunque se pueda pensar en un intervalo aproximado, se ha decidido presentar la obra al final del análisis del autor correspondiente, tras las fichas que sí poseen una fecha determinada.

instituciones, donde muchas veces aparece un catálogo *on line* de la colección considerablemente amplio, bien sea en diferentes páginas web²³⁷. En determinadas ocasiones, cuando ha sido imposible obtener la imagen por internet se ha escaneado de alguna de las fuentes consultadas o, incluso, se ha llegado a utilizar algún dibujo o copia indicando que no es el original pero facilitando la mejor comprensión de la obra.

En el segundo apartado, se presenta el análisis técnico de la pieza: fecha en la cual se llevó a cabo, técnica utilizada, medidas de la obra –frecuentemente sin marco, aunque en muchas ocasiones es casi imposible obtener esa información–, localización y si existen copias o versiones de la obra señalando los datos que se puedan conseguir de las mismas (autores, fecha, técnica, medidas y localización). También se referencia quién es el personaje retratado bajo la denominación de «personaje histórico». Es necesario aclarar un aspecto en relación a este apartado. Frecuentemente, y como veremos más adelante, los modelos tendieron a ser femeninos, es decir, mujeres, jóvenes o niñas que fueron retratadas por estos artistas, bajo la apariencia de figuras mitológicas. A la hora de identificar a dichas modelos, este catálogo ha respetado una metodología muy precisa que rompe los esquemas historiográficos que se han potenciado hasta el momento. Se presenta un análisis de la propia modelo sin relacionar su figura con datos que hagan alusión a su marido, pareja, padre, hijo o hermano, es decir, sin referenciar históricamente a la mujer a partir de un hombre. Si analizamos la historia del retrato femenino desde un punto de vista historiográfico es continua su relación con una figura masculina. Suelen presentar a la mujer como la hermana, la hija o la mujer de un hombre que a veces aporta información interesante pero que en la mayoría de las ocasiones solo consigue, desde mi punto de vista totalmente personal, restar valor a la propia mujer. Por el contrario, si analizamos retratos masculinos es extraña la ocasión en la que se hable de la madre, la novia, la mujer o la hija del modelo. Es curioso este aspecto y quizás pudiera llegar a ser algo justificado en tiempos pasados, pero consideramos que la investigación del siglo XXI requiere un nuevo formato, y

²³⁷ Quisiera hacer una anotación sobre la obtención de imágenes en internet. Si no aparecían en las páginas web de las instituciones en las cuales se encuentran las diferentes obras, se ha optado por páginas como Europeana o, incluso, algunas menos oficiales, como Wikiart o Wikipedia donde existe una categoría de piezas artísticas bastante amplia. Por otro lado, son muchas las páginas web que presentan imágenes de retratos mitológicos, como *pinterest*. En ocasiones se han utilizado para obtener las imágenes pero teniendo en cuenta que la información que suele acompañar la imagen es errónea o está mal referenciada en este tipo de páginas web, por lo que solo se ha tomado por válida dicha información cuando la página pertenecía a un Museo, aunque tengo que destacar que el uso de las imágenes ha sido muy favorable pues sino no habría tenido opción de conseguirlas.

estos pequeños detalles son muy necesarios para alcanzar un desarrollo no solo académico sino también social.

Es por ello que se ha optado por excluir las referencias masculinas de los retratos de las modelos, a no ser que fuese un dato importante al influir en la realización de la obra, en su composición o en la elección mitológica correspondiente. Si no es así, la referencia que aparece es la de la propia mujer retratada, en un intento de impulsar la figura femenina en la Historia otorgándole una identidad propia. Una de las acciones que se ha llevado a cabo en la realización del catálogo es la decisión de no utilizar las abreviaturas comunes en el lenguaje francés e inglés de señorita o señora haciendo alusión a su estado civil: Mrs. – Mss. en inglés o Mlle. – Mlles. en francés. Todos los retratos aparecen referenciados de esta manera en catálogos, artículos o páginas web haciendo alusión al estado civil de la modelo, incluso aportando erratas, pues es fácil que la mujer ya este casada cuando se terminase el retrato y aún así, aparece como señorita, por ejemplo. Por lo que se refiere a la comprensión del retrato no es imprescindible utilizar estas partículas en el lenguaje común del siglo XXI y siguiendo las tendencias más actuales considero una oportunidad no incluirlas en un estudio en el que se está tratando de revalorizar el papel de la mujer²³⁸.

El siguiente aspecto que presenta esta ficha es la identificación del personaje mitológico al que se asimila el o la modelo y, por último, la bibliografía en la que aparece el retrato, así como la fuente a través de la cual se ha obtenido la imagen del cuadro que aparece en el catálogo.

El tercer y último apartado de la ficha común de retrato es aquel que corresponde al análisis formal de la obra, en el cual aparecen referencias a la vida del modelo o del artista, y en el que se describe el esquema compositivo aprovechando algunos elementos que enfatizan aspectos interesantes. En cuanto a las referencias mitológicas, se identifican los atributos iconográficos u otros aspectos, pero no es aquí donde se señala la evolución iconográfica de una figura mitológica en concreto, sino en el análisis global que se presenta después, una vez que se ha constituido el catálogo de forma completa (capítulo 4).

Para concluir, es necesario indicar que algunos autores aparecen de forma reiterada en el catálogo porque realizaron muchos retratos mitológicos, mientras que otros solo pintaron un par de retratos de esta tipología porque su obra estaba centrada en

²³⁸ Es por ello que las modelos aparecen referenciadas exclusivamente con las abreviaturas Ms. en caso de utilizar el inglés o Mme. en caso de recurrir al francés.

otros aspectos. Aun así, se ha tendido a presentar a cada autor con la importancia merecida, destacando sus aspectos más interesantes e identificando todos aquellos retratos mitológicos realizados en el siglo XVIII.

3.2 CATÁLOGO DE RETRATOS MITOLÓGICOS

BATONI, Pompeo (Lucca, 1708 – Roma, 1787)

El Batoni ha sido considerado a lo largo de la historia como uno de los mejores retratistas que trabajaron en Roma durante el Settecento, sobre todo entre 1740 y 1760²³⁹. Muchos han sido los que han estudiado la importancia de su figura, como por ejemplo su contemporáneo Lione Pascoli. A partir de la segunda mitad del siglo XX, la historiografía volvió a centrar la atención en este artista italiano y se comenzaron a suceder obras que analizaban cada vez de forma más meticulosa, su figura. Entre los autores que han estudiado a este artista, cabe citar a Luisa Marcucci, Andrea Busiri Vici o Isa Belli Barsali²⁴⁰. Su trabajo fue continuado por Edgar Peter Bowron, Anthony Morris Clark o Liliana Barroero²⁴¹.

Todos ellos coinciden en el éxito que alcanzó el pintor, sobre todo, entre la clientela extranjera y todos ellos relacionan dicho éxito con la gran habilidad que tuvo Batoni para, además de dominar la técnica pictórica, representar lo que los clientes querían ver. La mayoría de los viajeros que hacían el Grand Tour querían llevarse un retrato de Batoni, pues era considerado algo característico de la estancia en Roma²⁴². Fue conocido a través de guías de viaje, o a través de figuras como Thomas Jenkins, *cicerone* que habitaba en Roma en la misma época que Batoni, y que poseía una gran influencia sobre los viajeros ingleses²⁴³.

Provenía de Lucca y no se considera un artista que hubiera cultivado su formación a través de experiencias en el extranjero. Sin embargo, poseía conocimiento sobre el panorama pictórico francés debido, al parecer, a la relación que había entre la Academia de Lucca y Francia²⁴⁴. Además de la influencia francesa, Batoni tomó como punto de partida el clasicismo naturalista italiano a través de figuras como Miguel

²³⁹ Aunque se le conozca ante todo por sus retratos, sus primeros éxitos fueron de tema religioso y mitológico. Barroero 2012, p. 345.

²⁴⁰ Marcucci 1944; Busiri Vici 1967; Belli Barsali 1967.

²⁴¹ Bowron 1982, 2008, 2016; Clark 1985; Barroero 2008, 2009, 2012.

²⁴² Como ya se ha comentado en el capítulo 1, el Retrato Mitológico ha sido considerado por algunos artistas como Retrato *Souvenir*, desde luego en la obra de Batoni podemos aceptar esta connotación, pero veremos que no todos los artistas que produjeron retratos mitológicos tenían el mismo objetivo que Batoni.

²⁴³ Bowron 1982, p. 10.

²⁴⁴ Marcucci 1944, p. 100.

Ángel o Rafael, descubriendo a este último, además de en el Vaticano, en la Villa Farnesina. Su pintura estará vinculada a otros pintores los cuales, a su vez, establecieron un entramado de relaciones; entre ellos destaca Correggio, Tiziano, Annibale Carracci, Domenichino o Van Dyck. Por otro lado, ha sido considerado alumno de Sebastiano Conca, de Agostino Masucci, de quien aprendió el dominio del color vivo y claro, y de Francesco Ferdinandi²⁴⁵.

²⁴⁵ Me gustaría mencionar como fuente importante en el estudio de su figura, el Catálogo de la Exposición celebrada en 1967 en Lucca. Isa Belli Barsali, encargada de su publicación, presentó la actividad de Batoni dividida en cuatro periodos. La primera etapa comprendería desde su llegada a Roma hasta 1732 y es considerada aún como una etapa formativa. La segunda hasta 1740 en la cual ya comienza a trabajar. Desde 1740 hasta 1755 lo caracterizó por ser el primer periodo de madurez, mientras que el segundo comprendería desde 1755 a 1780. Belli Barsali 1967. Esta clasificación también la apoyó años más tarde Anthony Morris Clark en su obra *Pompeo Batoni. A complete catalogue of his works* (1985).



Nº.inv.1 *Retrato de la marquesa Sperelli Manciforte como Flora*

Fecha: c. 1738-1739

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 59 x 47,6 cm

Localización: Colección privada

Copias: 1745, óleo sobre lienzo 58, 4 x 54, 4 cm, Audley End House (English Heritage) Essex

Personaje histórico: María Monciforte Spierelli, marquesa Sperelli Monciforte²⁴⁶

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Marcucci 1944, p. 104; Belli Barsali 1967, p. 68²⁴⁷; Busiri Vici 1967, p. 15, fig. 11; Clark 1985, p. 216; Quieto 2007, p. 230, Bowron 2016, Vol. I, pp.82-83, fig.66

Fuente imagen: Busiri Vici 1967, p.15

Se presenta como el primer retrato mitológico del Batoni. Según la autora Busiri Vici, el pintor pudo haberse inspirado en el *Retrato de la hija de Francesco Mancini* que aparece representada por Machegiano como si fuese Flora²⁴⁸, aunque Quieto considera que su antecedente es la *Mujer con una rosa* de Guido Reni (1630-1631, Museo Nacional del Prado)²⁴⁹.

La marquesa fue representada en edad temprana, como se puede observar en la imagen, por lo que la asimilación con Flora resulta del todo predecible. La joven aparece de perfil en un retrato de tres cuartos en el cual luce el pecho semidesnudo acompañado de una túnica o camisola que no impide al espectador su contemplación²⁵⁰. El único atributo de la diosa son las flores, aunque no aparecen coronando a la modelo, sino dentro de un jarrón decorativo.

Sin haber podido encontrar una imagen a color de la obra, resulta difícil diferenciar algún

²⁴⁶ Para Edgar Peters Bowron, no tendría por qué ser considerado Retrato Mitológico, sino que podría ser una concepción idealizada de una mujer que tanto recuerda el cuadro de la *Fornarina* de Rafael (c.1520, Galleria Nazionale d'Arte Antica). Bowron 2016, pp. 82-83.

²⁴⁷ En el Catálogo de la exposición de Pompeo Batoni que se llevó a cabo en Lucca en 1967, se refieren a esta obra con el título *Retrato de la marquesa Merenda como Flora*.

²⁴⁸ En general, el origen de su retratística femenina tiene mucho que ver con la Colección Merenda di Forlì, pues inició el contacto con esta familia cuando fue hospedado en su casa mientras estudiaba a Correggio e Parmigiano. Busiri Vici 1967, p.15.

²⁴⁹ Quieto 2007, p. 230.

²⁵⁰ Algunos autores han pensado que Batoni quiso representarla como una cortesana, así que la asimilación con Flora le facilitaba su presentación, pues se justificaba con la mitología. Busiri Vici 1967, p. 16.

aspecto, aunque según esta misma autora la túnica que viste a la marquesa es de color amarillo, mientras que el pelo se asemeja a aquel que solía pintar Tiziano²⁵¹. En cuanto al velo que lleva Flora, es muy similar a aquellos que utilizó en las representaciones de la Virgen María como puede verse en las obras *La Virgen de la Anunciación* (c.1741, Musée du Louvre) o *La Virgen con el niño* (1742, Galleria Borghese) ambas datadas en una fecha no muy lejana a la de la obra.

²⁵¹ Busiri Vici 1967, p.16. Sin embargo, en la copia de 1745, no aparece el modelo vestido con una túnica de color amarillo, sino con una de color blanco sobre la que lleva un manto azul.



Nº.inv.2 *Donna Cornelia Costanza Barberini*

Fecha: c.1740²⁵²

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 75 x 62,5 cm

Localización: Colección príncipe Urbano Barberini

Personaje histórico: Cornelia Costanza Barberini

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Belli Barsalli 1967, p. 122, fig.47

Fuente imagen: Belli Barsali 1967.p.122

Seguramente Batoni realizase este retrato como pareja de un retrato de su marido, Don Giulio Cesare Colonna, príncipe di Palestrina, pues los retratos en pareja solían ser bastantes frecuentes en la producción del pintor. Sin embargo, resulta interesante este en particular por ser un retrato mitológico. Cornelia Costanza Barberini aparece retratada a tres cuartos, mientras sostiene una flecha que la vincula con Diana.

La representación de cazadoras había sido constante en la Historia del Arte desde el siglo XVII²⁵³. Por ejemplo, Domenichino realizó una obra que lleva por título *La caza de Diana* (1616-1617, Galleria Borghese) o Simon Vouet que también realizó una obra con este personaje, *Diana* (1637, Somerset House) por citar solo dos de ellas. La figura de la diosa cazadora apareció en repetidas ocasiones tanto en la obra de Batoni como en la de otros artistas que llevaron a cabo retratos mitológicos y, en casi todas ellas, la diosa viene identificada con un modelo real.

²⁵² Debido al carácter que presenta esta obra se ha optado por clasificarlo como uno de los primeros retratos mitológicos que llevó a cabo el pintor, en torno a 1740.

²⁵³ Busiri Vici 1967, p. 16



Nº.inv.3 *Mujer como Flora*

Fecha: 1744

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 93, 5 x 73 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Clark 1985, p.234; Barroero- Mazzocca 2008, pp. 344-345, fig.76; Bowron 2016, Vol. I, pp. 81-82, fig.65

Fuente de la imagen: <https://www.stilearte.it/pompeo-batoni-la-rosa-centifolia-lascia-presagire-la-suntuosita-del-sesso-della-modella-il-piu-bel-fiore/> [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

Entre 1744 y 1745 Batoni llevó a cabo tres óleos de modelos que se asimilaban a Flora. Bowron considera que este hecho se debió al descubrimiento en Villa Adriana de la *Flora Capitolina* en 1744²⁵⁴. Esta escultura se encuentra en el Museo Capitolino de Roma, y desde el Museo se ha considerado su identificación con Flora. Por estar coronada por flores, esta hipótesis resulta fiable, pero existe cierta disputa en torno a su iconografía identificándola también con Sabina, la mujer de Adriano, o con la representación de una estación. En la actualidad, el Museo se ha decantado por la identificación con la Musa Polimnia al compararla con la Polimnia del Vaticano y con la Piccola Ercolanense²⁵⁵.

La identificación iconográfica de este retrato ha producido cierta disputa en la comunidad académica. En general, la asimilación con Flora vuelve a justificarse por aparecer representada una mujer joven sosteniendo flores, aunque autores como Bowron han considerado que esta obra no es un retrato, sino una alegoría de Flora. El esquema que presenta la obra es similar a los retratos mitológicos del Batoni, incluso aparece un telón de fondo que marca el cierre de la representación, muy propio en las composiciones pictóricas de retratos.

²⁵⁴ Bowron 2016, pp. 81-82.

²⁵⁵ <http://capitolini.info/scu00743/> [Texto en línea. Consulta: 2 de noviembre de 2018].



Nº.inv.4 *Retrato de niño como Cupido*

Fecha: c.1750

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 96'5 x 71'1 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Tradicionalmente identificado como John Damer, el hijo mayor de Joseph Damer y Lady Caroline Sackville. Bowron se inclina porque sea el segundo hijo del matrimonio, George, el que aparece retratado

Personaje mitológico al que se asocia: Cupido

Bibliografía: Bowron 2016, Vol. I, pp.151-152, fig.129

Fuente de la imagen: Bowron 2016, Vol. II, fig.129

El modelo, en este caso infantil, aparece asimilado a Cupido cuyas atribuciones iconográficas de la figura clásica aparecen claras en la obra: alas, flechas y arco, y además un carcaj, que aparece dispuesto en el suelo junto a sus pies. Pompeo Batoni llevó a cabo muy pocas representaciones de modelos infantiles y cuando las hizo, utilizó a Cupido como protagonista. Esta asimilación se volverá a ver años más tarde en el retrato que Batoni pinta para Arthur Saunders Gore, later 2nd Earl of Arran en el cual se hace una alusión al matrimonio a través de la representación de la pareja y de Cupido entre ellos (nº.inv.15).



Nº.inv.5 *Retrato de mujer como Diana*

Fecha: c.1750

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 101 x 77, 5 cm

Localización: Fundação Cultural Ema Godon Klabin, São Paulo (Brasil)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Bowron 2016, Vol. I, p.152, fig.130

Fuente de la imagen:

<https://emaklabin.org.br/?s=Pompeo+Batoni> [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

Para asociar el modelo a Diana, Batoni optó por representar a la mujer con los atributos más conocidos de la divinidad: la luna sobre la cabeza, un perro y un arco. Este esquema iconográfico se va a repetir en la mayoría de retratos mitológicos que asimilen el modelo a la diosa Diana²⁵⁶.

En cuanto a la manera de vestir, no utiliza un ropaje exclusivamente perteneciente a la Antigüedad clásica, sino un vestido propio de la época, en tonos azulados y una especie de manto o túnica que envuelve a la figura en tonos rojos. Este juego de colores establece un paralelismo con las representaciones de la Virgen María en la Historia del Arte, como se puede ver en obras como la *Virgen adorando al niño* de Correggio (c.1524, Galleria degli Uffizi) o la representación de la Virgen en la *Adoración de los pastores* de Sebastiano Conca (1720, J.Paul Getty Museum).

A lo largo de su producción, el pintor tuvo muy en cuenta la representación de los vestidos, y con gran habilidad supo transmitir a través de ellos aspectos como el estatus social, aunque de forma sencilla para no distraer la atención de lo verdaderamente importante, que era el modelo²⁵⁷.

²⁵⁶ Por ejemplo, en el siguiente retrato (nº.inv.6).

²⁵⁷ Bowron-Björn 2007, p. 38.



Nº.inv.6 *Retrato de Carlota Ondedei Caetani, duquesa de Sermoneta*

Fecha: c.1750-1752

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 61,5 x 46, 5 cm

Localización: Fondazione Camillo Caetani, Palazzo Caetani, Roma (Italia)

Personaje histórico: Carlota Ondedei Caetani, duquesa de Sermoneta. Era famosa en Roma por ser una mujer de gran cultura, además de ser miembro de la Arcadia con el nombre de Atenasia Pamisiana.

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Busiri Vici 1967, fig. 15; Belli Barsali 1967, p. 68; Clark 1985, p.255; Natoli-Petruci 2003, pp. 149-150, fig. 66; Quieto 2007, p.309, fig.166; Barroero 2010, p. 346; Bowron 2016, Vol. I, pp.165-166, fig.141

Fuente de la imagen: cedida por el fotógrafo Marcello Fedeli, en nombre de la Fondazione Camillo Caetani

Sabemos que el cuadro fue encargado por la propia duquesa de Sermoneta, quien tenía una relación de amistad con el pintor, gracias a una carta que mandó Batoni años más tarde, el 28 de noviembre de 1781 al hijo de la duquesa. En dicha carta le explicaba que su madre fue la primera persona con la que mantuvo una relación especial en Roma y que un poco antes de morir «[...] mi commise il suo ritratto sotto le divise di Diana. Io l'ho sempre conservato gelosamente, e non saprei cederlo, se non alle richieste dell'Ecc.ze Loro. Riceva dunque V.E questa digressione di care memorie come un argomento della mia sensibilità e della mia gratitudine al suo sangue illustre, e come una caparra del dovere che mi farò di compire in mezzo a mille rispettabili commissioni il ritratto di Bonifazio»²⁵⁸.

Quieto considera que la interpretación mitológica tiene un cariz hermenéutico que se entrecruza con la historia personal del pintor²⁵⁹. Destaca, sobre todo, el uso del color que difiere de las anteriores representaciones de Diana, en este caso el color rojo y azul han dado paso a colores ocres.

²⁵⁸ «Il Batoni ricorda la madre di O. e un ritratto si Lei sotto le divise di Diana (cfr.tav.5), Roma 28 di novembre 1781», Fiorani 1969, pp.162-163.

²⁵⁹ Quieto 2007, p. 309.



Nº.inv.7 *Retrato de mujer como Diana*

Fecha: 1751

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 47 x 36 cm

Localización: National Gallery of Ireland, Dublin (Irlanda)

Personaje histórico: Bowron recuerda que se había identificado a esta mujer con Anna la segunda mujer de Joseph Leeson, hija de Nathaniel Preston of Swainston²⁶⁰. Años más tarde, Gabriele Finaldi propuso como modelo a Mary Leeson, la hija de Joseph y Cecilia que había nacido en los años 30. Sergio Benedetti dijo que el modelo podría ser Margaret Leeson la hermana más joven del conde que murió en 1742. Más recientemente Benedetti reafirmó la identificación del modelo como la marquesa Caterina Gabrieli, diciendo que la imagen de juventud satisfaría al deseo de Joseph Leeson de poseer un *souvenir* de belleza romana²⁶¹. Sin embargo, desde la National Gallery of Ireland, se apuesta porque el modelo fuese la marquesa Caterina Gabrielli²⁶²

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Clark 1985, p.251; Benedetti 2009a, p.46; Bowron 2016, Vol. I, pp. 163-164, fig.139

Fuente de la imagen:

https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Caterina_Gabrielli.jpg [Recurso en línea. Consulta 12 de abril de 2019]

Aunque exista esta confrontación de ideas en torno a la identificación del modelo, resulta sencillo confirmar que se trata de un retrato mitológico, asimilado a la figura de Diana. La mujer,

²⁶⁰ Wyne 1974, p. 106, cit. en Bowron 2016, p.163.

²⁶¹ Benedetti 2009a.

²⁶² <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/10164/presumed-portrait-of-the-marchesa-caterina-gabrielli-as-dian?ctx=c8f48903-ac72-4209-b6ed-0596e8bed666&idx=1> [Texto en línea. Consulta: 9 de noviembre de 2018]

repitiendo el esquema ya comentado, posa con los atributos de la divinidad la media luna sobre la cabeza, arcos, flechas y en este caso dos perros de caza, dos galgos que le acompañan.



Nº.inv.8 *Retrato de Sarah Lady Fetherstonhaugh como Diana*
©National Trust Images

Fecha: 1751

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 99 x 73,7 cm

Localización: Uppark House and Garden, West Sussex
The National Trust, (Inglaterra)

Personaje histórico: Sarah, Lady Fetherstonhaugh

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Busiri Vici 1967, p. 16, fig.14; Belli Barsali 1967, p. 68; Bowron 1982, pp.32-33; Clark 1985, p.253; Bowron - Björn Kerber 2007, p. 45, fig.42; Bowron 2016, Vol. I, p.172, fig.146

Fuente de la imagen: cedida por Megan Evans, coordinadora del departamento de imágenes de la National Trust

Sarah acompañó a su marido, Sir Matthew, a realizar el Grand Tour y cuando llegaron a Roma, él le encargó al pintor una serie de retratos de su familia en los que la caza fue el tema central en torno al que giraron las asimilaciones, muchas de ellas mitológicas. Él aparece como cazador sin referencias a la Antigüedad clásica, mientras que su mujer se asimiló a Diana, a través del esquema frecuente en Batoni.



Nº.inv.9 *Sir Mathew Feterstonhaugh,
1st Bt*

©National Trust Images/John Hammond

Fecha:1751

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 96,5 x 71, 7cm

Localización: Uppark House and Garden, West Sussex, The National Trust, (Inglaterra)

Personaje histórico: Sir Mathew Feterstonhaugh, 1st Bt

Personaje mitológico al que se asocia: Vertumno

Bibliografía: Bowron 2016, Vol. I, p.174, fig.147

Fuente de la imagen: cedida por Megan Evans, coordinadora del departamento de imágenes de la National Trust

Mathher aparece en la misma disposición que el resto de sus familiares, dirigiendo su mirada al espectador y en un escenario natural bastante evocador. La relación con el mundo de la mitología se vislumbra por aparecer representado sujetando con una mano una corona de espigas, mientras que la otra sostiene una corona de frutos. Estos elementos son los atributos del dios Vertumno que, aunque normalmente solía aparecer con una cornucopia llena de frutos como en el mosaico de Vertumno (s. II d.C, Museo Arqueológico Nacional de Madrid), la corona de espigas o la frutal se presentan como otras posibilidades para su representación.



Nº.inv.10 *Sarah, Lady Fetherstonhaugh*
©National Trust Images/Prudence Cuming

Fecha:1751

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 97,8 x 72,4 cm

Localización: Uppark House and Garden, West Sussex
The National Trust (Inglaterra)

Personaje histórico: Sarah, Lady Fetherstonhaugh

Personaje mitológico al que se asocia: Pomona

Bibliografía: Clark 1985, p.253; Bowron 2016, Vol. I, p.174, fig.148

Fuente de la imagen: cedida por Megan Evans, coordinadora del departamento de imágenes de la National Trust

En este caso, su asimilación con Pomona está justificada al ser representada con frutos. Sarah, en medio de un entorno natural, aparece con un tocado o corona de frutos, diferenciado del tocado de Flora, que estaría compuesto en su mayoría por flores. Por sus medidas casi exactas con el anterior y por ser en el mundo mitológico la compañera de Vertumno, es posible que estos retratos fueran pareja.

Los colores utilizados en las telas se repiten, de nuevo azul para el vestido y rojo para el manto que cubre su espalda.



Nº.inv.11 *The rev. Utrick Fetherstonhaugh*
©National Trust Images/Prudence Cuming

Fecha:1751

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 96, 5 x 72, 4 cm

Localización: Uppark House and Garden, West Sussex,
The National Trust, (Inglaterra)

Personaje histórico: The rev. Utrick Fetherstonhaugh

Personaje mitológico al que se asocia: Apolo

Bibliografía: Clark 1985, p.253; Bowron 2016, Vol. I,
pp.174-175, fig.149

Fuente de la imagen: cedida por Megan Evans,
coordinadora del departamento de imágenes de la
National Trust

El modelo aparece representado a tres cuartos en una composición muy similar a las que se han mencionado con anterioridad, todas ellas pertenecientes a la serie de Fetherstonhaugh (nº.inv.8, 9 y 10. Posteriormente nº.inv.12 y 13). En este caso, su representación parece apuntar a que el modelo se asimila a la figura de Apolo, pues la aparición de los atributos como el carcaj o la lira en la pintura lo pueden justificar. El modo en el que Batoni eligió vestir a su modelo es un reflejo de la moda del momento, aunque complementa el conjunto con una especie de manto en tono rosáceo que sitúa en el primer plano. Este recurso es utilizado por el pintor para otorgar teatralidad a la composición además, de esta manera, también le proporciona un carácter clásico.



Nº.inv.12 *Katherine Durnford, después
Ms. Utrick Fetherstonhaugh*
©National Trust Images/Prudence Cuming

Fecha:1751

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 96, 5 x 72, 5 cm

Localización: Uppark House and Garden, West Sussex,
The National Trust (Inglaterra)

Personaje histórico: Katherine Durnford, después Ms.
Utrick Fetherstonhaugh

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Clark 1985, p. 253; Bowron 2016, Vol. I,
pp. 175-176, fig. 150

Fuente de la imagen: cedida por Megan Evans,
coordinadora del departamento de imágenes de la
National Trust

Katherine Durnford aparece representada sujetando un manto en primer plano, muy similar al que aparecía en la composición anterior (nº.inv.11). Este manto cubre la mitad inferior de su cuerpo sobre el que parece envolverse, sin embargo, el pintor se permite dejar el pecho casi desnudo convirtiéndose en el foco de atención del espectador.

Bowron recuerda en su obra que ya John Jacob en 1982 sugirió que este retrato estuviese influido por el dibujo de Guercino *La Muerte de Sofonisba* (1630, Windsor Castle), y que más tarde fue grabado por Francesco Bartolozzi²⁶³. Aunque en este caso, la copa de veneno ha sido reemplazada por flores. Flores que conectan al modelo con la diosa Flora, personaje mitológico al que muchos artistas recurrieron, especialmente cuando se trataba de una modelo joven²⁶⁴.

²⁶³ Bowron 2016, pp.175-176.

²⁶⁴ Batoni asimiló el modelo a la figura de Flora en varias ocasiones: nº.inv.1, 3 y 16.



Nº.inv.13 *Lascelles Raymond Iremonger*
©National Trust Images/Prudence Cuming

Fecha:1751

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 96, 5 x 72, 3 cm

Localización: Uppark House and Garden, West Sussex,
The National Trust, (Inglaterra)

Personaje histórico: Lascelles Raymond Iremonger

Personaje mitológico al que se asocia: Vertumno

Bibliografía: Clark 1985, p. 253; Bowron 2016, Vol. I,
p. 176, fig.151

Fuente de la imagen: cedida por Megan Evans,
coordinadora del departamento de imágenes de la
National Trust

De nuevo la asimilación se lleva a cabo con el dios Vertumno, por la corona de espigas que sujeta con su mano izquierda el modelo. El paisaje podría compararse con el que aparece en el nº.inv.9 *Retrato de Sir Mathher Feterstonhaugh, 1st Bt.* Los modelos masculinos mantendrán la moda contemporánea del siglo XVIII, aunque puedan aparecer con algún añadido que permita al espectador volver la mirada a la Antigüedad clásica, como un chal por ejemplo.



Nº.inv.14 *Princesa Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, duquesa de Arce*

Fecha: c.1757-1758

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 137, 2 x 100, 3 cm

Localización: Colección privada / Colección Fondazione Cassa di risparmio Roma (Italia)²⁶⁵

Copia: Museo Fondazione Roma, óleo sobre lienzo, 138 x 100 cm.

Se realizaron copias que Cristiana Parretti denominó Retratos de servicios, considerados retratos necesarios para las exigencias diarias, por obra de artistas-alumnos del Batoni como Giovan Battista Bengini o Camillo Loreti²⁶⁶. Según Liliana Barroero Batoni hizo dos idénticas

Personaje histórico: Princesa Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, duquesa de Arce.

Personaje mitológico al que se asocia: Musa Erato-Calíope (alusión a la lírica y poesía)

Bibliografía: Clark 1985, pp.271-272; Natoli – Petrucci 2003, pp. 150-152, fig. 67; Bowron - Björn Kerber 2007, p. 118, fig.109; Quieto 2007, p. 317, fig.170; Barroero 2008, p. 88; Barroero- Mazzocca 2008, pp.292-293, fig.50; Parretti 2009; Bowron 2016, Vol. I, pp. 250-253, fig. 206

Fuente de la imagen: cedida por el departamento de gestión de la colección permanente de la Fondazione Roma

Esta mujer había sido aceptada en la Arcadia cuando contaba con tan solo catorce años, pues era apreciada como poetisa, recibiendo el nombre de «Euridice Ajacidense»²⁶⁷. Incluso sus versos fueron recogidos en *Le rime degli Arcadi*. Giacinta Orsini fue una mujer muy ligada al

²⁶⁵ Quieto 2007, p. 317.

²⁶⁶ Parretti 2009, pp.36-ss.

²⁶⁷ Parretti 2009, p.29.

mundo cultural y Batoni quiso hacerlo presente en su retrato. Las alusiones al mundo de la antigüedad clásica son múltiples, al igual que las referencias culturales. Sujeta una lira y una corona de laurel que son atributos propios de las Musas Erato y Calíope respectivamente. La mujer descansa uno de sus brazos encima de una pila de libros, que no son libros escogidos al azar. Uno de ellos es de Petrarca, otro de Anacreonte (aunque escrito es ANACRON) y el tercero con la indicación «Hist. Rom» es una traducción de la obra de Tito Livio *Ab Urbe Condita*²⁶⁸. Sobre el clavicémbalo aparece también una esfera armilar, un vaso de flores y un busto de Minerva que apareció en otros retratos del pintor²⁶⁹.

La escena que aparece al fondo representa el episodio de Pegaso creando la fuente de Hipocrene en el monte Helicón, una fuente que inspiraba la poesía a las musas. Además, según Bowron tanto la corona de laurel que sujeta como este episodio mitológico son símbolos que aluden a los dos «Balli» de la opera *Ezio* (libreto de Pietro Metastasio, música por Tommaso Traetta). El libreto fue dedicado a la misma Giacinta durante el carnaval de 1757 y los ballets entre los actos fueron descritos como *Giochi floreali ad onor di Flora* y *Il Monte Parnaso con poeti greci e latini, Apollo e marchere*²⁷⁰.

En la exposición que se llevó a cabo entre 2007 y 2008 se defendió la idea del retrato de Giacinta era uno de los más importantes de *pastorella*, como miembro de la Academia²⁷¹.

²⁶⁸ Apreciado por Edgar Peters Bowron. Bowron 2016, p. 251.

²⁶⁹ Según la ficha técnica de la obra conservada en la Fondazione Roma, este busto de Minerva recurrente para el pintor estaba basado en la Minerva Giustiniani (copia romana de original griego, Musei Vaticani). Información cedida por Sara Lombardo del departamento de gestión de la colección permanente de la Fondazione Roma.

²⁷⁰ Bowron 2016, p. 251.

²⁷¹ Bowron - Björn Kerber 2007, p. 118.



Nº.inv.15 *Arthur Saunders Gore, más tarde segundo conde de Arran (1734-1809) con su mujer Catherine*

Fecha: 1769

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 113,8 x 86,3 cm

Localización: The trustees of the Will of the 6th Earl of Arran (Inglaterra)

Personaje histórico: Arthur Saunders Gore, más tarde segundo conde de Arran y su mujer Catherine Annesley. La figura infantil es su hijo Arthur Saunders Gore, más tarde tercer conde de Arran

Personaje mitológico al que se asocia: Cupido

Bibliografía: Bowron 1982, p. 62; Clark 1985, p. 318; Bowron - Björn Kerber 2007, p. 74, fig.70; Bowron 2016, Vol. II, pp. 426-427, fig. 340

Fuente de la imagen:

https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Gore,_2nd_Earl_of_Arran [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

La representación de esta familia significa una alusión al amor. No es un Retrato Mitológico como tal, pero la asimilación de Cupido con el hijo del matrimonio hace que nos detengamos en su análisis. Además, tanto el pintor como la pareja son conscientes de esta asimilación mitológica, por lo que sí es posible afirmar que existe un Retrato Mitológico en esta obra²⁷².

Algunos autores han notado que es curiosa la manera de vestir de los modelos, pues es diferente. Mientras que el hombre lleva una vestimenta contemporánea, la mujer ha sido representada con ropajes clásicos²⁷³. Por otro lado, el arco que sostiene el niño y que es considerado atributo de Cupido, es bastante similar a aquellos que representó Batoni en las

²⁷² No todos comparten esta opinión. Bowron y Björn consideran que no existe Retrato Mitológico, identificando a Cupido como una alegoría del amor. Aprovecha la ausencia de constancia de que Catherine le acompañase al realizar el Grand Tour, para justificar la presencia de Cupido como una alegoría del amor que cuida a Catherine mientras su marido no está junto a ella. Bowron - Björn Kerber 2007, p. 74. En este catálogo se ha optado por considerarlo Retrato Mitológico por la existencia de la obra *Retrato de Niño como Cupido* (nº.inv.4), en el cual Cupido es identificado como el hijo de este matrimonio.

²⁷³ Bowron - Björn Kerber 2007, p. 45.

asimilaciones de sus modelos con Diana.



Nº.inv.16 *Mujer como Flora*

Fecha: 1775

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 73,4 x 61.3 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: --

Fuente de la imagen:

<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/pompeo-batoni-lucca-1708-1787-rome-portrait-of-6165198-details.aspx>

[Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

El modelo que aparece en esta imagen ha sido asimilado a la figura mitológica de Flora, al establecer las flores como atributo iconográfico. La mujer, representada a tres cuartos, mira hacia un lado como si alguien hubiera irrumpido en la sala donde ella se encuentra posando para el pintor. Este recurso es utilizado por Batoni para crear dinamismo y teatralidad a la composición. Este retrato se asemeja en gran medida al que realizó Batoni para Katherine Durnford (nº.inv.12), aunque en este caso, ha optado por un fondo neutro, sin paisaje ni figuración, que refuerza la idea de teatralidad al actuar como telón de fondo de la composición.



Nº.inv.17 *Teresa Ugurgieri Spinola*

Fecha: 1776

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 143 x 127, 5 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Teresa Ugurgieri Spinola

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Barroero- Mazzocca 2008, pp. 310-311, fig.59; Bowron 2016, Vol. II, pp.520-521, fig. 408

Fuente de la imagen:

<https://restaurars.altervista.org/pompeo-batoni-ritrattista-dei-lord-nella-roma-del-grand-tour/> [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

Es un retrato pensado para completar una pareja, formada con el retrato de su marido, Alessandro Luciano Spinola, marqués del Sacro Imperio Romano, como cazador²⁷⁴. Barroero y Mazzocca en el catálogo de la exposición realizada en Lucca comentan que la asimilación con Diana de Teresa Ugurgieri Spinola hacía hincapié en un modelo de vida muy relacionado con la naturaleza y el campo, inspirado en el modelo anglosajón²⁷⁵. El peinado es lo único que corresponde a la moda del momento y difiere de los peinados representados por el artista en las obras comentadas con anterioridad. En cambio, el vestido y manto que la cubren si recuerdan al resto de Dianas de Batoni.

²⁷⁴ Barroero y Mazzocca dan detalles de la terrible vida en pareja que tuvo este matrimonio aunque, desde mi punto de vista, esta relación no afectó a las condiciones del retrato. Por un lado, los hechos narrados en el catálogo acontecieron de forma posterior, en torno a 1780, y por otro lado, si en el momento de la producción de la pintura, ya hubiera habido problemas conyugales, simplemente se podría tratar de una idealización del retrato de la pareja. Barroero- Mazzocca 2008, p. 310.

²⁷⁵ Barroero – Mazzocca 2008.



Nº.inv.18 Ms. James Alexander

Fecha: 1777

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 99, 7 x 75. 6 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Anne Crawford, condesa de Caledon

Personaje mitológico al que se asocia: Por un lado, la ramita de olivo puede haber servido como un atributo de Minerva, símbolo de sabiduría y paz. Por otro lado, el uso del turbante y de ese tipo de vestido parece poder relacionarse con una Sibila

Bibliografía: Bowron 1982, pp. 65-66; Clark 1985, pp. 343-344; Bowron - Björn Kerber 2007, p.75, fig.72; Bowron 2016, Vol. II, pp. 531-532, fig. 415

Fuente de la imagen: Recurso en línea <https://www.geni.com/people/Anne-Alexander-Countess-of-Caledon/6000000012417881572>, [Consulta: 20 de diciembre 2018]

Anne Crawford visitó Roma con su marido y sus dos hijas, Mabella y Elizabeth. Tuvo un tercer hijo, en este caso varón, pero desgraciadamente murió una semana después del parto. En la exposición celebrada entre 2007 y 2008, se estableció una relación entre la rama de mirto y el amor eterno y la fidelidad conyugal, como había venido sucediendo desde el Renacimiento²⁷⁶. Sin embargo, años más tarde el mismo Bowron defendió la idea de que es muy posible que la representación de Anne con la rama de mirto este muy ligada a su parto²⁷⁷. Aparece vestida con ropajes que, de nuevo, aluden a una moda totalmente inventada por Batoni²⁷⁸.

²⁷⁶ Bowron - Björn Kerber 2007, p. 75.

²⁷⁷ Bowron 2016, p. 532.

²⁷⁸ Ribeiro 2008, p. 161.



Nº.inv.19 *Frances Browne*

Fecha: 1778

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 75, 5 x 63 cm

Localización: The Iliffe collection, Berkshire, Basildon Park, The National Trust (Inglaterra)

Personaje histórico: Ms. Frances Lyde Browne

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: Busiri Vici 1967, p. 20, fig.27; Bowron 2016, Vol. II, pp.532-533, fig. 416; Clark 1985, p.346

Fuente de la imagen:

<http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/26708>

1[Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

Frances Browne ha sido representada con ropajes que la vinculan con el mundo de la Antigüedad. Además, sujeta una corona de laurel y un libro de música que Busiri Vici ha identificado como atributos comunes de la alegoría de la poesía²⁷⁹. Esta relación con la poesía parece justificar la identidad de esta mujer como una musa, por lo que podemos considerar la pintura como un Retrato Mitológico²⁸⁰. No es extraña esta asimilación cultural, teniendo en cuenta que su padre, Lyde Brown, fue uno de los mayores coleccionistas de objetos clásicos del siglo XVIII.

Batoni consiguió plasmar genialmente la independencia de la modelo en un retrato encargado por los padres de ésta²⁸¹. El Grand Tour fue un fenómeno del cual, casi exclusivamente, pudieron disfrutar los hombres. Y en efecto, ¿dónde podría ir sola una joven dama de la alta sociedad inglesa en aquellos años? Sin embargo, se tiene constancia de que algunas mujeres tuvieron interés por la cultura y, sobre todo, pudieron demostrarlo. Así, consiguieron, de alguna manera, realizar su propio Grand Tour, aunque no tuvieran más remedio que ir acompañadas de sus padres o maridos. Frances realizó el Grand Tour entre 1776 y 1778, y aunque fue acompañada por su padre, Batoni la representó sin ninguna alusión al mundo

²⁷⁹ Busiri Vici 1967, p. 20.

²⁸⁰ En relación a esta identificación, se debe tener en cuenta que la The Iliffe collection, propietaria en este momento de la obra, apuesta por una asimilación directa del modelo con Santa Cecilia. No obstante, en este estudio se opta por una asimilación con una musa al presentar dicho retrato unas características comunes a los retratos mitológicos que llevó a cabo Batoni.

²⁸¹ Según la opinión de Bowron, fueron los padres de Frances quién realizaron el encargo a Batoni. Bowron 2016, p. 532.

masculino, de manera filial o conyugal, como sucede en el retrato anterior (nº.inv.18) en el que la modelo sujeta una ramita de mirto, símbolo del amor matrimonial. Prefiere otorgarle el estatus de una musa, personaje mitológico relacionado de forma intensa con el mundo cultural.



Nº.inv.20 *Aleksandra, condesa Potocka*

Fecha:1780

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 65 x 53,5 cm

Localización: The Wilanów Palace Museum, Varsovia, (Polonia)

Copia: National Museum, Princess Czartoryski.

Personaje histórico: Aleksandra, condesa Potocka

Personaje mitológico al que se asocia: Melpómene

Bibliografía: Belli Barsali 1967, p. 70, 130, fig.57; Busiri Vici 1967, p. 20; Bowron 2016, Vol. II, pp. 560-562, fig.438; Clark 1985, p. 351

Fuente de la imagen: Imagen cedida por el departamento de documentación y digitalización del Wilanów Palace Museum²⁸²

Aleksandra y su marido mostraron interés por el coleccionismo. Fueron en varias ocasiones a Italia, y en el segundo viaje que realizaron fueron acompañados por Izabela, hermana de Aleksandra. Fue en este viaje cuando Batoni llevó a cabo su retrato, mientras que David realizó el de su marido²⁸³. Es un retrato de medio cuerpo en el que el único atributo de la musa, es la máscara trágica que cuelga a modo de collar desde su cuello.

²⁸² Quisiera agradecer a Jowita Flankowska, miembro del departamento de documentación y digitalización del Wilanów Palace Museum, su ayuda en la obtención de las imágenes de los retratos de las condesas Potocka (nº.inv 20 y 21) y el haberme facilitado la ficha técnica de ambos retratos.

²⁸³ Bowron 2016, p. 562.



Nº.inv.21 *Izabela, condesa Potocka*

Fecha: c.1780

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 65 x 53,5 cm

Localización: The Wilanów Palace Museum, Varsovia, (Polonia). Es la réplica que encargó su hermana Aleksandra²⁸⁴

Original: National Museum, Princess Czartoryski (1755-1783), 1780 68 x 54 cm

Personaje histórico: Izabela, condesa Potocka

Personaje mitológico al que se asocia: Euterpe

Bibliografía: Belli Barsali 1967, p.70; Busiri Vici 1967, p.20, fig. 28; Bowron 2016, Vol. II, pp. 562-563, fig.439; Clark 1985, pp. 351-352

Fuente de la imagen: Imagen cedida por el departamento de documentación y digitalización del Wilanów Palace Museum

Como comenté en la obra anterior del catálogo (n.inv.20), Izabela fue a Italia con su hermana y su cuñado, acompañada también por un amigo de confianza del marido, el jesuita Grzegorz Piramowicz. Este mandó una carta a Ignacio Potocki, marido de Izabela diciendo:

«Batoni paints the portrait of Mrs. Stanislaw; it will be very beautiful. Your wife would also like to join in and have her portrait painted, but finances do not allow it. I understand that one portrait will cost 40 red zlotys. Please do not mention to anyone what I am writing you. I believe that it would please you as well as your wife if you asked her to commission her portrait from Battoni».

Izabela quería poseer un retrato como el de su hermana y el jesuita necesitaba el consentimiento del marido para gastarse esa suma de dinero²⁸⁵. El esquema es idéntico al retrato de Aleksandra,

²⁸⁴ Los retratos nº inv. 20 y 21 representan a las hermanas Aleksandra e Izabela. Ambas quisieron tener una réplica del cuadro de la otra para poner ambos como una pareja. Aleksandra, que poseía un nivel adquisitivo más alto, pagó al pintor 20 ducados por la réplica del retrato de su hermana y sus obras se encuentran hoy en día en The Wilanów Palace Museum. En cambio, Izabella pagó solo 10 ducados por la réplica del retrato de su hermana el cual, por cierto, es el único de los cuatro que no está firmado por Batoni. Teniendo en cuenta esta información, Tadeusz Jaroszewski consideró este último como una copia y no como una réplica. Además, por un lado, alude a que la calidad del color y de la *sfumatura* presentaban ciertas carencias y por otro lado, menciona que en el catálogo de la Colección Czartoryski realizado en 1878 ya se relacionó con una obra de otro artista, Lampi. Jaroszewski 1966, pp. 99-100.

²⁸⁵ Es Peters Bowron quién recoge esta carta en su publicación. Bowron 2016, p. 564.

una composición de medio cuerpo, con un peinado del mismo estilo y con un único atributo iconográfico, la partitura que sujeta con una de sus manos.

CARRIERA, Rosalba (Venecia, 1675 – 1757)

Rosalba Carriera ha sido una de las artistas que más atención ha recibido por parte de la comunidad científica. Es por ello que es una de las pintoras mejor conocidas, teniendo en cuenta el limitado número de mujeres que se han estudiado a lo largo de la Historia del Arte. Su trabajo fue reconocido en vida de la artista por parte de sus contemporáneos e, incluso, fue aceptada por la Academia de San Lucas de Roma. Por ello, para conocer su figura de forma detallada, se debe tener presente la opinión e imagen que se conformó de la pintora durante el siglo XVIII.

Aquellos que la conocieron mencionaron su talento haciendo especial hincapié en la calidad de su obra, una obra que no tenía mucho que envidiar si era comparada con la de los artistas más valorados del momento. Uno de los primeros reconocimientos que se hicieron de la pintora veneciana se reflejó en la obra llevada a cabo en 1733 por Antonio Maria Zanetti, artista veneciano, crítico y coleccionista de arte, junto a Marco Boschini²⁸⁶. En esta publicación enumeraron a las grandes personalidades del momento que se hicieron retratar por Rosalba Carriera como, por ejemplo y entre otros, el rey de Francia Luis XV. Rosalba disfrutó de esta clientela por ser una pintora dotada «di un singolar dono nel fare squisiti ritratti si in miniature, che con pastelli di una vaghezza, bellezza e simiglianza rarissima [...]»²⁸⁷. De la misma manera, haciendo alusión a su obra pictórica, Pellegrino Antonio Orlandi incluyó a Rosalba Carriera en su obra *Abecedario pittorico* (1753). En la descripción que se llevó a cabo de la pintora se señaló su habilidad en la realización de miniaturas además del éxito alcanzado al haber sido admitida en la Academia de San Lucas en Roma²⁸⁸.

Unos años más tarde, en 1771, Antonio Maria Zanetti publicó *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, una obra que tenía como objetivo hacer un análisis del panorama de la pintura veneciana. Si el autor pretendía reflejar qué tipo de producción se estaba realizando en Venecia no podía obviar a Rosalba Carriera. Zanetti, que ya había demostrado predilección por ella, como se ha

²⁸⁶ *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini: colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733, con un compendio delle vite, e maniere de' principali pittori* (1733).

²⁸⁷ Zanetti - Boschini 1733, p. 60.

²⁸⁸ Su descripción era la siguiente: «Questa virtuosa col disegno è giunta a tale eccellenza nella miniatura, che si è resa singolare, ed ha oltrapassato tutti gli altri Professori dei nostri tempi. Ella è stata ammessa solennemente nell'Accademia di San Lucca di Roma e registrata nel catalogo degli Accademici di merito, ed ha presentata in dono all'Accademia medesima una delle sue belle opere, la quale si conserva per testimonio del suo valore tra gli altri doni degli Accademici». Orlandi 1753, p. 448.

visto anteriormente, volvió a asegurar que Rosalba Carriera poseía un dominio sobre la técnica del pastel que no resultaba sencillo de igualar, además de definirla como una «*donna così eccellente, onore del sesso e della veneziana pittura*»²⁸⁹.

Su trabajo no solo fue conocido en Italia, sino también en otros países. Realizó un viaje entre 1720 y 1721 a Francia junto a sus hermanas, su cuñado y su madre. Aprovechó su estancia en París para descubrir el arte de los maestros antiguos y para llevar a cabo numerosos encargos de retratos. Rosalba recogió la vivencia de este viaje en un diario que fue publicado más adelante por Giovanni Vianelli, canónigo de la Catedral de Chioggia²⁹⁰. La estructura que presenta esta obra resulta muy sencilla, la pintora anotaba los encargos que iba recibiendo, además de algún detalle más corriente como si iba a misa un domingo. Vianelli incluyó numerosas anotaciones y aclaraciones a la breve descripción que realizó Rosalba Carriera de los acontecimientos que se sucedieron en su estancia francesa, además de incluir también alguna carta que pertenecía a la correspondencia entre Rosalba y otras personalidades del momento. La lectura de esta obra permite, además de conocer los datos biográficos de la pintora durante su estancia en París, comprobar cómo fueron muchos los que alabaron la figura de la artista durante su vida gracias a las cartas o demás referencias a las que alude Vianelli en las notas que complementaron el diario.

En general, estas notas se refieren a Rosalba como una estupenda pintora de miniaturas y como una refinada artista capaz de plasmar la belleza en su obra. Así, aparecen comentarios de elogio hacia ella como el que refleja una carta que le envió Crozat con fecha de 15 de mayo de 1727 en la cual el autor hacía referencia a un retrato de media figura femenina que poseía Rolland d'Aubrevil porque «*di questa se ne compiace egli molto, e forma essa l'ammirazione di tutti li ministri stranieri, e di tutti i bravi intendenti, che vanno in sua casa*»²⁹¹. O también la opinión del Cardenal Alessandro Albani sobre ella, reflejada en la carta que le envió el 1 de mayo de 1745 donde le agradecía haber recibido sin contratiempos un cuadro de una bella musa, «*essendo veramente opera degna della sua mano eccellente e di maggior gusto, e delicatezza dell'altra, tanto che ha superata la mia aspettativa per quanto vantaggioso fosse il concetto, che avevano della sua rara virtù [...]*»²⁹², por lo que le ruega que, en

²⁸⁹ Zanetti 1771, pp. 448-ss. La alusión de Rosalba como una mujer «onore del sesso» permite comprobar la poca estima que se tenía en el momento de que una mujer desempeñase un trabajo como el de pintora.

²⁹⁰ Vianelli 1793.

²⁹¹ Vianelli 1793, p. 62.

²⁹² Vianelli 1793, p. 97.

cuanto tenga tiempo para ello, le vuelva a mandar otra obra, la que ella misma considere oportuna. Por último, Girolamo Zanetti realizó en 1781 el *Elogio di Rosalba Carriera*, en el que mencionó la decisión de la pintora de quedarse en Italia realizando retratos y obras, muchas de ellas destinadas a los viajeros ingleses que realizaban el Grand Tour exprimiendo los temas que más les gustaban²⁹³.

Durante el siglo XIX, continuó siendo una figura presente en el mundo del arte pero sin un protagonismo destacable. Por ejemplo, Alfred Sensier llevó a cabo en 1865 la traducción al francés del diario publicado por Vianelli pero no destacan muchas más alusiones a la pintora²⁹⁴. Ya en el siglo XX su protagonismo resurgió gracias a Roberto Longhi que la consideró una pintora digna de aparecer en su obra *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946), alegando que «Rosalba seppe esprimere con forza impareggiabile la svaporata delicatezza dell'epoca»²⁹⁵.

Otros autores han estudiado la obra de la artista veneciana como Bernardina Sani (*Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, 1985) o Annalisa Scarpa (*Ommagio a Rosalba Carriera. Miniature e pastelli nelle collezioni private*, 1997). El año 2007 fue esencial para comprender la obra de Rosalba Carriera pues, por un lado, se llevó a cabo una interesante exposición en Venecia con el título *Rosalba Carriera, prima pittrice de l'Europa* y por otro lado, Bernardina Sani publicó *Rosalba Carriera 1673-1757: maestra del pastello nell'Europa ancien regime*, en la cual presentó un análisis de numerosas obras de la pintora²⁹⁶. Además, hay que considerar para su estudio las actas publicadas del Congreso realizado en Venecia en 2009 que tenía por título *Rosalba Carriera* y en el cual participaron los mayores conocedores de su figura²⁹⁷.

Conocer estas publicaciones junto al análisis de las pinturas de la artista permite establecer las características comunes que definen su obra. Se desconocen los detalles de la etapa formativa por la que tuvo que pasar Rosalba en sus inicios y, aunque algunos autores han barajado ciertas posibilidades, hoy en día no se mantiene ninguna

²⁹³ Girolamo Zanetti murió un año después y su obra no se publicó hasta 1818, editada por el Conde Constantino Zacco. Zacco 1818, p.19.

²⁹⁴ El título de dicha traducción fue: *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour a Paris en 1720 et 1721, publié en italien par Vianelli, traduit, annoté et augmenté d'une biographie et de documents inédits sur les artistes et les amateurs du temps*. En esta obra el autor defendió la idea de que el entusiasmo que despertó Rosalba Carriera en sus contemporáneos fue el motivo de que Vianelli se decidiera a publicar la obra. Sensier 1865, p. 7.

²⁹⁵ Longhi 2017, p. 57.

²⁹⁶ Sani 2007.

²⁹⁷ Pavanello 2009.

hipótesis concluyente sobre quiénes pudieron ser sus maestros²⁹⁸. Sin embargo, es conocido que creció en un rico ambiente cultural, tanto ella como sus hermanas manejaban más de una lengua, se relacionaban con artistas, etc. No obstante, tampoco conformaban la típica familia de artistas en la cual el padre -siempre pintor- permitía a sus hijas ejercer la misma profesión²⁹⁹.

Cuando contaba con más edad no salió mucho de Venecia, exceptuando su viaje a París pero, aún así, consiguió estar en contacto con la producción pictórica que se estaba llevando a cabo en ese momento en Europa. Según la opinión de Angela Oberer, Rosalba consiguió conocer aquello que se estaba realizando fuera de Venecia gracias a mantener varias relaciones de amistad con diferentes personajes del momento, por ejemplo, con Pierre Crozat, banquero y coleccionista de arte que consiguió despertar en la pintora la curiosidad por lo desconocido. Además, durante su vida fue entablando relación con otros artistas que no eran italianos como Rigaud, Largillière, Vivien de Troy o Jean Ranc³⁰⁰.

En cuanto a quiénes pudieron influir directamente en su obra, se han tenido en cuenta, por un lado, a los maestros clásicos como Correggio o Barocci y, por otro lado, artistas contemporáneos como su propio cuñado Antonio Pellegrini, Pierre Jean Mariette o Gustav Lundberg, uno de los artistas que más potenció el retrato al pastel, al igual que Rosalba³⁰¹.

Rosalba Carriera apenas llevó a cabo óleos pero sí trabajó mucho las miniaturas, sobre todo en marfil, aunque en este catálogo aparecen pocos ejemplos de ellas (nº.inv.22, 23, 25 y 51). Rosalba obtuvo gran éxito en el mercado del arte del momento debido a su rica producción en una de las técnicas pictóricas que más de moda se pusieron en la sociedad del siglo XVIII: el pastel sobre papel que, como se puede apreciar en el catálogo, es una de las soluciones que más empleó la pintora en sus encargos³⁰².

²⁹⁸ Giuseppe Campori recoge en su obra *Lettere artistiche inedite* (1866) una carta que mandó Pier Catterino Zeno al Cav. Marmi en la cual hablaba de la grandeza de Rosalba Carriera. Señaló en la misma a los maestros de la pintora que, según él, serían un alemán, del que no mencionó ningún dato más, un hombre conocido como el Diamantini y finalmente al pintor Antonio Balestra (1666-1740). Campori 1866, pp.194-195, cit. en Sani 1985, p. 7.

²⁹⁹ Sani 1988, p. 11.

³⁰⁰ Oberer 2014, pp. 24-ss.

³⁰¹ Sani 2009, p. 98; Zava Boccazzi 2009, p.142.

³⁰² Puede comprarse su extensa producción de obras en pastel en: Jeffares 2006, pp. 88-ss.



Nº.inv.22 *Mujer como Diana*

Fecha: c.1710

Técnica: tempera sobre marfil

Medidas: 7,9 x 6 cm

Localización: Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde (Alemania)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Sani 1988, p. 280, fig.40; Sani 2007, p. 82, fig. 41

Fuente imagen: Sani 1988, s.pág.

Es el primer ejemplo de la actividad miniaturista de la pintora que aparece en este catálogo. La mujer es representada vestida según la moda de la época pero porta un carcaj en su espalda que se complementa con la flecha que sujeta con una de sus manos. Estos atributos responden a la iconografía que solía representar la diosa Diana. Bernardina Sani apuntó que el hecho de que la modelo se estuviese pinchando un dedo con la flecha que poseía en sus manos, se relacionaba como un símbolo de amor común en las representaciones pictóricas. Sin embargo, el carácter virginal de la diosa es de sobra conocido por lo que esta afirmación puede no ser válida, y si fuese sería una aportación propia de Rosalba Carriera, que muestra cuál es en realidad la función que tenía el uso de figuras mitológicas en sus obras.

De formato pequeño, esta obra se puede caracterizar como una miniatura-retrato³⁰³. Estas obras se caracterizaron, frecuentemente, por ser retratos pintados al temple, aguada o acuarela sobre vitela, pergamino, papel o marfil, como en este caso. Durante la historia no fueron muy valorados porque se consideraba un género menor. Sin embargo, a partir del siglo XVIII estas obras comenzaron a adquirir nuevos valores llegando a su apogeo en el siglo XIX. De pequeño tamaño y formato ovalado, se convirtió en un objeto muy apreciado por la sociedad aunque

³⁰³ Rosalba Carriera es considerada la precursora de la miniatura-retrato, aunque destacan otros artistas como Bernard Lens. Sani 1988, p. 14.

pueden ser considerados como piezas propias de personajes reales o personas cercanas a este ámbito³⁰⁴.

Que aparezca una alusión al amor, a través del pinchazo en el dedo, encaja perfectamente con los temas que solían aparecer en este tipo de piezas, muy ligados al ámbito afectivo y sentimental. Por su tamaño, podían transportarse con facilidad, de manera que se convirtieron en objetos de recuerdo, de presentación cumpliendo una función muy destacable: conmemorar al individuo.

³⁰⁴ Rodríguez Marco 2018, pp. 332-ss.



Nº.inv.23 *Mujer como Flora*

Fecha: c.1710

Técnica: tempera sobre marfil

Medidas: 8,2 x 6 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Sani 1988, p. 281, fig.45; Scarpa 1997, p.21; Pavanello 2007, p. 169, fig.49; Sani 2007, p. 84, fig. 46

Fuente imagen: Scarpa 1997, p. 21

Parece que la modelo es la misma que aparece en el retrato nº.inv.22. Esta mujer parece de edad avanzada por lo que su identificación con Flora resulta menos evidente. Sin embargo, alguna autora, como Bernardina Sani o Annalisa Scarpa, justifican esta asimilación. Es cierto que la modelo aparece acompañada con flores tanto en su regazo como en forma de tocado, por ello en este catálogo se ha optado por continuar defendiendo la idea de que se tratase de Flora. En definitiva, las asimilaciones que se realizaron en los retratos mitológicos entre un modelo y un personaje mitológico no presentaban, la mayoría de veces, los esquemas iconográficos comunes. Esto se puede ver con claridad en las asimilaciones que hizo la pintora de modelos con Diana, por ejemplo, en el nº.inv.47 donde aparece la modelo únicamente con el carcaj y, sin embargo, no presenta la media luna, atributo muy común en la representación de Diana.

De nuevo, esta pieza responde a la categoría de miniatura-retrato, tipología ya analizada y que, como se ha comentado, fue frecuente en la actividad de la pintora.



Nº.inv.24 *Bacante en el acto de tocar un instrumento*

Fecha: 1712

Técnica: pastel sobre tela

Medidas: 59,7 x 53,3 cm

Localización: Bayerisches Nationalmuseum, Munich (Alemania)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Bacante

Bibliografía: Sani 1988, p.283, fig.59; Jeffares 2006, p. 106; Sani 2007, p.92, fig. 60

Fuente imagen: <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=118665> [Recurso en línea. Consulta: 11 de febrero de 2019]

Rosalba Carriera eligió, en esta ocasión, la figura mitológica de una bacante para representar a una de sus modelos. La mujer aparece en un retrato de tres cuartos mirando fijamente al espectador. Su vestido parece haberse deslizado en el cuerpo dejando al descubierto el pecho. La mujer sostiene una pandereta adornada con frutos y flores, la cual parece estar tañendo. Como tocado, ha colocado un ramillete floral que otorga a la composición un carácter pintoresco. El fondo es neutro, no ha utilizado un escenario figurativo tan común en las representaciones de bacantes –recuérdese, por ejemplo la obra *Ofrenda a Baco* de Michel-Ange Houasse (1720, Museo del Prado) donde se puede ver un escenario figurativo completo-, sino que ha preferido que sea la propia figura la que resalte en la composición. Bernardina Sani destacó la buena técnica que se puede apreciar en la pintura³⁰⁵.

³⁰⁵ Sani 1988, p. 283.



Nº.inv.25 *Flora*

Fecha: c.1712-1720³⁰⁶

Técnica: acuarela y gouache sobre marfil

Medidas: 9 x 7 cm

Localización: Bayerisches Nationalmuseum, Munich (Alemania)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Sani 1988, p. 283, fig.60; Pavanello 2007, p. 165, fig.45; Sani 2007, p. 94, fig. 61

Fuente imagen:

<http://colecciondeminiaturas.blogspot.com/2015/03/rosalba-carriera-1675-1757.html> [Recurso en línea. Consulta: 13 de febrero de 2019]

En esta ocasión, la pintora ha optado por la acuarela y el gouache para realizar una miniatura-retrato. La tez de su piel se ha rebajado a un tono blanco que consigue resaltar ante los demás colores de la composición. La mujer es identificada con Flora pues, además de su tocado de flores, recoge en el regazo –como ya se ha comentado en otros retratos– un conjunto de elementos florales. La mujer sujeta una única flor con una de sus manos mientras parece querer llamar la atención del espectador.

³⁰⁶ Pavanello 2007, p. 165.



Nº.inv.26 *Flora*

Fecha: c.1720-1730

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 58 x 45 cm

Localización: Ca' Rezzonico, Pinacoteca Egidio Martini, Venecia (Italia)

Copia: *La Primavera*, 24 x 19 cm, Hermitage San Petesburgo

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Sani 1988, p. 298, fig. 167; Marinelli 2009, p. 124, fig. 167; Sani 2007, p. 188, fig. 189; Caamaño-Fernández 2011, p.153

Fuente imagen:

<https://www.pinterest.com.mx/pin/402016704217078384/?lp=true> [Recurso en línea. Consulta: 17 de febrero de 2019]

La pintora vuelve a recurrir en este retrato al esquema compositivo frecuente que había utilizado hasta el momento con la representación del modelo en tres cuartos, uno de sus pechos descubiertos, un manto que se desliza sobre sus hombros y el fondo neutro. Como en el retrato anterior (nº. inv.25), los atributos que la relacionan con Flora son, por supuesto, las flores pero sobre todo aquellas que recoge en su regazo ayudándose del propio manto, que puede apreciarse en muchas de las representaciones que hace de Flora. Por otro lado, utiliza de nuevo el recurso que se ha analizado en la obra anterior al sujetar una de las flores con una mano.



Nº.inv.27 *Flora o Una ninfa de Apolo*

Fecha: 1721

Técnica: pastel

Medidas: 61,5 x 54,5 cm

Localización: Musée du Louvre, París (Francia)

Versión: pastel, 75 x 58 cm, Colección privada

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Ninfa

Bibliografía: Sani 1988, pp. 294-295, fig. 141; Jeffares 2006, p. 107; Sani 2007, pp. 163-164, fig. 158; Zava Boccazzi 2007, p. 20; Zava Boccazzi 2009, p. 142, fig. 10

Fuente imagen:

<https://www.theathenaeum.org/art/detail.php?ID=118589>

[Recurso en línea. Consulta: 13 de febrero de 2019]

Esta obra significó la entrada de Rosalba a la Academia el 26 de octubre de 1720. Bernardina Sani ha recogido las palabras que la propia artista dirigió a Antoine Coypel el 10 de octubre de 1721 explicándole el significado de la obra:

«[...] J'ai taché de faire une jeune fille, sachant qu'on pardonne bien de fautes à la jeunesse. Elle représente aussi une ninfe de la suite d'Apollon qui va faire présent de sa part à l'Académie de Peinture d'une couronne d'orier la jugeant la seule digne de la porter et de présider à toutes les autres»³⁰⁷.

La figura femenina alude a la juventud a través de una belleza individualizada. Su carácter pictórico fue señalado en el *Elogio de Rosalba Carriera* que fue publicado en el *Mercure de France* en 1722:

«Le tableau présenté à l'Académie est composé d'une demi-figure grande comme nature représentant une Muse c'est un précis de toutes les parties de la peinture, tant pour le coloris et pour la finesse des touches il contient toutes les graces et les ornements dont une demi-figure est susceptible; on peut dire en général que la Rosalba donne à tous ces sujers le cactère de son esprit la vivacité de ses pensées et les graces de ses expressions»³⁰⁸.

³⁰⁷ Sani 1988, p. 294.

³⁰⁸ Cit. en Sani 1988, pp. 294-295.

El título de la obra aporta dos posibilidades de asimilación de la modelo, por un lado Flora, y por otro, una ninfa de Apolo. Sin embargo, que la figura aparezca sujetando una corona de laurel facilita su asimilación con Apolo.



Nº.inv.28 *La Musa Urania*

Fecha: Después del viaje a París, después de 1721

Técnica: pastel

Medidas: 58 x 48 cm

Localización: Palazzo Ducale, Venecia (Italia)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Musa Urania

Bibliografía: Sani 1988, p.299, fig.174; Jeffares 2006, p. 107; Sani 2007, p.196, fig. 194d; Basso 2009, p. 265, fig.7

Fuente imagen:

<http://www.pastellists.com/Articles/Carriera2a.pdf>

[Recurso en línea. Consulta: 11 de marzo de 2019]

La modelo aparece sujetando un libro con ambas manos. Además, con una de ellas, sujeta una varita con la que dibuja una corona de estrellas alrededor de la misma haciendo un llamamiento a lo circular, a la perfección de los astros. Es un retrato sobrio y el único elemento femenino es la perla que cuelga de su oreja, en esta ocasión Rosalba Carriera no ha dejado un pecho al descubierto³⁰⁹.

El modelo iconográfico es peculiar y es una de las pocas ocasiones en las que se ha recurrido a la Musa Urania. Según Bernardina Sani el modelo iconográfico utilizado se ha basado en la *Iconografía* de Ripa, en concreto en las ediciones de 1593, 1603 y 1611³¹⁰.

Esta obra pertenece a la serie de ocho pasteles de Rosalba Carriera pertenecientes a la Colección Real. Se ha considerado que pudieron ser realizados por el taller de Rosalba. Esta cuestión ha sido trabajada por Amalia Donatella Basso, la cual recordó que en el inventario del Palacio Real, realizado en 1806, se apuesta porque seis de las obras de la serie hayan sido pintadas por la propia artista y vendidas cada una de ellas por 100 liras, una cifra más que considerable teniendo en cuenta la técnica pictórica utilizada, por lo que podría considerarse que esta alta cifra corresponde a la fama de la pintora. Sin embargo, en el inventario de 1810

³⁰⁹ Donatella Basso opina que no pueden ser retratos debido a que sus cuerpos y rostros no muestran sentimiento y porque el personaje no muestra un desarrollo psicológico. Basso 2007, p. 266.

³¹⁰ Sani 2007, p. 299.

aparecen como copias de Rosalba Carriera, es decir, producidas por su taller y, por supuesto, con un precio inferior³¹¹.

³¹¹ Basso 2009.



Nº.inv.29 *Retrato de Faustina Bordonni*

Fecha: c.1724

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 44,5 x 33,5 cm

Localización: Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde (Alemania)

Personaje histórico: Faustina Hasse-Bordonni

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: Sani 1988, p. 298, fig. 163; Jeffares 2006, p. 91; Sani 2007, p. 184, fig. 183

Fuente imagen:

[https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Rosalba_Carriera - The Singer Faustina Bordonni \(1697-1781\) with a Musical Score - Google Art Project.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Rosalba_Carriera_-_The_Singer_Faustina_Bordonni_(1697-1781)_with_a_Musical_Score_-_Google_Art_Project.jpg) [Recurso en línea. Consulta: 11 de febrero de 2019]

Este retrato representa a la *Mezzosoprano* Faustina Hasse Bordonni caracterizada como una musa. Es uno de los pocos retratos mitológicos de Rosalba Carriera en el cual la modelo puede ser identificada, pues la mayoría de retratos que se han incluido en este catálogo representan a mujeres no identificadas.

Faustina aparece representada en un retrato a tres cuartos mientras dirige su mirada hacia el espectador. De nuevo, su vestido caído permite visualizar el pecho de la mujer. En relación a su identificación como musa se puede aludir a la partitura que sostiene con sus manos que, aunque aparezca de forma tan liviana, se presenta como el atributo más característico de la composición y a través del cual se le otorga un carácter mitológico.

Algunos autores, como Bernardina Sani, han considerado que el modelo aparece en la pintura con un aspecto más joven de lo que realmente le correspondía. Sin embargo, Faustina nació en 1697 por lo que en el momento en el que se llevó a cabo el retrato tenía en torno a 27 años, una edad más que razonable para que aún apareciese con aspecto juvenil³¹².

³¹² Sani 1988, p. 298.



Nº.inv.30 *Diana*

Fecha: 1725

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 40 x 32 cm

Localización: Desaparecida, propiedad de Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde (Alemania)³¹³

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Sani 1988, p. 306, fig. 225; Jeffares 2006, p. 108; Sani 2007, p.236, fig. 247; Henning 2009, p.327, fig.II-27

Fuente imagen: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/642127>

[Recurso en línea. consulta: 19 de marzo de 2019]

De nuevo ha sido Diana la figura mitológica escogida para la representación del retrato de esta mujer. En esta ocasión, no hay lugar al equívoco pues aparece la media luna sobre su frente y el carcaj en su espalda, asomando la parte superior por encima del hombro. Uno de sus pechos está al descubierto, manteniendo el esquema que solía repetir en sus composiciones.

Sin embargo, el fondo no es tan común en la tipología compositiva de Carriera, es un fondo neutro pero la pintora ha utilizado una técnica pictórica que no permite que la pincelada consiga un efecto compacto sino que se perciben los trazos del pincel.

³¹³ Este pastel se encuentra entre las obras que desaparecieron tras la II Guerra Mundial, después de 1945. Quisiera agradecer a Bettina Forger, empleada del Departamento de documentación de la Galería Alte Meister, la información facilitada en relación a los lienzos que fueron saqueados tras la II Guerra Mundial. Durante el conflicto bélico, las piezas artísticas fueron custodiadas en los depósitos, sin embargo, al finalizar la guerra, muchos lienzos fueron trasladados a la Unión Soviética como compensación por las pérdidas artísticas rusas ocasionadas por el conflicto.



Nº.inv.31 *Diana con vestido azul*

Fecha: 1725

Técnica: Pastel sobre papel

Medidas: 25,5 x 19,5 cm

Localización: Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde (Alemania)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Sani 1988, p. 306, fig.226; Jeffares 2006, p. 108; Sani 2007, p. 238, fig. 248; Henning 2009, p. 315, fig. I-65

Fuente imagen: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/450264> [Recurso en línea. Consulta: 11 de febrero de 2019]

El modelo aparece, esta vez sí, con la media luna sobre su cabeza aludiendo una asimilación con la figura de Diana. Además de la luna, presenta un tocado que enriquece el peinado y el cual se basa en una decoración a base de perlas que hacen juego con aquellas que decoran el cuello de la modelo al igual que con aquellas que aparecen como pendientes. Cubre su cuerpo un manto azul común en la mayoría de representaciones que se llevan a cabo de la diosa Diana.



Nº.inv.32 *Venus con una paloma*

Fecha: c. 1725-1728

Técnica: pastel

Medidas: 53 x 42 cm

Localización: Musée des Beaux-Arts, Dijon (Francia)

Versión: Colección privada

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Venus

Bibliografía: Jeffares 2006, p. 105; Sani 2007, pp. 222-225, fig. 227

Fuente imagen: <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=145156> [Recurso en línea. Consulta: 13 de febrero de 2019]

Este retrato a tres cuartos ha sido identificado con la diosa Venus. La asimilación se sostiene por aparecer con una paloma que sujeta la mujer entre sus brazos y que parece querer intentar echar al vuelo. El personaje femenino está posando, su mirada refleja esta acción, sobre un fondo de nuevo neutro. Como se citaba en la obra anterior, uno de sus pechos aparece descubierto.

Esta obra fue un encargo del conde de Morville, y este dato fue facilitado por la carta que escribió Pierre Crozat a Rosalba Carriera el 12 de marzo de 1728 en la cual le preguntó si era posible que M. Coypel realizase una copia de dicho retrato, de «la belle demi figure, que Monsieur le comte de Morville vient, mon illustre damoiselle, de recevoir, fait l'admiration de tous nos meilleurs peintres et de nos amateurs de beau arts, que les forcent, malgré eux mêmes, à vous donner des louanges³¹⁴».

³¹⁴ Sani 1985, Vol.II, pp. 481-482, (carta nº400).



Nº.inv.33 *Una Musa con manto violeta*

Fecha: c.1725-1730

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 31 x 26 cm

Localización: J. Paul Getty Museum, California (EE.UU)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: Jeffares 2006, p. 106; Sani 2007, p. 242, fig.255; Henning 2009, p. 341, fig. III-3

Fuente imagen: <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=118616> [Recurso en línea. Consulta: 13 de febrero de 2019]

Rosalba Carriera ha pintado la cabeza de una mujer con el tocado de una corona de laurel que descansa sobre su cabeza ladeada. El único elemento que podría ser considerado como propio de la Antigüedad es esta corona de laurel que, como se ha mencionado con anterioridad, estuvo muy ligada a la figura de las musas.



Nº.inv.34 *La Musa Clio*

Fecha: 1727

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 62, 5 x 50 cm

Localización: Staatliche Gemaldegalerie, Dresde
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde (Alemania)

Personaje histórico: mujer no identificada³¹⁵

Personaje mitológico al que se asocia: Musa Clío

Bibliografía: Sani 1988, p. 319, fig. 322; Sani 2007, pp. 328-ss, fig. 373

Fuente imagen:

<https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/female-figure-depicting-the-muse-clio-work-by-fotograf%C3%ADa-de-noticias/137405809> [Recurso en línea. Consulta: 11 de febrero de 2019]

Rosalba Carriera llevó a cabo en este retrato la representación de una mujer asimilada a la Musa Clío. La figura presenta, como se ha visto anteriormente en otros retratos asociados a musas, la corona de laurel sobre su cabeza. Sin embargo, su alusión a la Musa Clío depende del libro que está sujetando entre sus brazos y sobre el que parece estar escribiendo. El libro fue uno de los atributos más frecuentes de esta musa, aunque le falta otro de los atributos destacables en su representación: la trompeta. Sin embargo, si se tienen en cuenta el resto de cuadros de musas que llevó a cabo Rosalba Carriera en multitud de ocasiones, se puede comprobar cómo no solían ser representadas con más de un atributo³¹⁶.

La obra debía ser importante porque realizó numerosos estudios de cabeza de forma previa sobre musas que pudieron servirle para trabajar la representación de este personaje por ejemplo, el que se ha analizado recientemente (nº.inv.33).

³¹⁵ Parece ser el mismo modelo que el utilizado en la obra nº.inv.26.

³¹⁶ Según Sani, la primera vez que eligió el tema de las musas fue el 19 de julio de 1727 cuando escribió. «Incominciato la filosofia e la poesia per il Cardinale di Polignac», Sani 1988, p. 319.



Nº.inv.35 *Flora*

Fecha: c.1730

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 21 x 27 cm

Localización: Galleria degli Uffizi, Florencia (Italia)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Sani 1988, pp. 292-293, fig. 128; Sani 2007, p.146, fig. 139

Fuente imagen: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/carriera/index.html> [Recurso en línea. Consulta: 13 de febrero de 2019]

La representación es muy similar a la que presenta el nº.inv.30, aunque en este retrato se ha asimilado con Flora y no con Diana. Las flores que adornan su cabeza justifican esta asimilación y, a diferencia de lo que normalmente llevaba a cabo la pintora, no utiliza el color azul en el manto, sino un tono más rosáceo, al igual que la tez de su cuerpo que abandona la palidez más absoluta para acercarse a un tono más natural que, en esta ocasión, coincide casi con el que presenta el manto.



Nº.inv.36 *Retrato de dama como Flora*

Fecha: c.1730

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 61,2 x 49,3 cm

Localización: desconocido

Copia: Peckover House, National Trust, Cambridgeshire, (Inglaterra)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Sani 2007, p. 187, fig. 185

Fuente imagen: Sani 2007, p.187

La mujer que ha representado Rosalba Carriera representa un esquema muy característico, pues posa delante de la pintora mientras sostiene en su regazo un conjunto de elementos florales, como se ha visto en otros retratos de la artista.

Al no haber encontrado una imagen de mejor calidad no se diferencia con exactitud la disposición de la tela sobre el cuerpo de la mujer. Aún así, si se recurre al análisis del resto de obras se puede comprobar que Rosalba Carriera utiliza con frecuencia la disposición del ropaje para presentar un contraste en la representación del cuerpo. El modelo iconográfico de Flora utilizado por Rosalba Carriera utilizó la representación de un tocado floral que se situaba en la cabeza de las modelos a modo de complemento.



Nº.inv.37 Ceres

Fecha: c. 1730

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 67,4 x 50,8 cm

Localización: desconocida

Versión: *El Otoño*, c. 1725, pastel sobre papel, 91,5 x 74 cm, Polesden Lacey, Surrey (Inglaterra)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Ceres

Bibliografía: Jeffares 2006, p. 100; Sani 2007, p. 204, fig. 207

Fuente imagen:

<http://www.pastellists.com/Articles/Carriera2.pdf>

[Recurso en línea. Consulta: 11 de marzo de 2019]

La modelo aparece asimilada a la divinidad Ceres, la diosa asociada a la agricultura y a la fertilidad. De forma previa a la realización de este retrato, en torno a 1725, la artista llevó a cabo una serie pictórica que estaba conformada por cuatro pinturas que representaban las alegorías de las estaciones: la primavera, el verano, el otoño y el invierno. Seguramente la alegoría del otoño pudo servirla de inspiración para llevar a cabo este retrato mitológico en el cual una mujer aparece representada como si fuera Ceres.



Nº.inv.38 *Diana*

Fecha: 1740-1746

Técnica: pastel sobre papel azul

Medidas: 67 x 52 cm

Localización: The State Hermitage Museum, San Petesburgo (Rusia)

Copia: atribuida a Felicita Sartori alumna de Rosalba Carriera, Gemäldegalerie, Dresde (Alemania)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Sani 1988, pp. 320-321, fig. 334; Sani 2007, pp. 358-ss, fig. 413; Pavanello 2009, p. 37; Caamaño-Fernández 2011, p. 153

Fuente imagen: <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=118746> [Recurso en línea. Consulta: 11 de febrero de 2019]

La mujer retratada aparece presentando el esquema compositivo de la pintora. En este caso la asimilación con Diana aparece reforzada por la representación de un perro a su lado, además de la media luna en su cabeza. El color que utiliza en el manto, el azul, mantenía muchas vinculaciones con las representaciones de la Virgen María en la Historia del Arte.

El Museo Hermitage en Rusia detalla que esta obra es la pareja del Apolo que realizó la misma pintora (n.inv.39).



Nº.inv.39 *Apolo*

Fecha: 1740-1746

Técnica: pastel sobre papel azul

Medidas: 73 x 57 cm

Localización: The State Hermitage Museum, San Petesburgo (Rusia)

Personaje histórico: hombre no identificado

Personaje mitológico al que se asocia: Apolo

Bibliografía: Sani 1988, p. 323, fig. 353; Sani 2007, pp. 357-358, fig. 412; Pavanello 2009, p.36; Kantor-Gukovskaja 2009, p. 371, fig.22

Fuente imagen:

<http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/02.+drawings/318095> [Recurso en línea. Consulta: 11 de febrero de 2019]

Rosalba Carriera realizó varios retratos masculinos, pero pocos fueron retratos mitológicos. Este es uno de ellos. El hombre representado ha sido asimilado al dios Apolo. Los atributos utilizados para su asimilación mitológica son la cítara que mantiene entre sus manos, la corona de laurel que porta y, por último, la especie de aureola que la pintora ha establecido en torno a su cabeza, un efecto que otorga luz a la pintura e incluso un carácter que se aproxima a la expresión divinizada que debía encarnar Apolo. El tono pálido que presenta la piel del hombre es muy similar al que presentan todas las figuras femeninas representadas por Rosalba Carriera.

Mientras que en el retrato anterior (nº.inv.38) Diana aparece sobre un fondo neutro, en este retrato la artista ha optado por un fondo figurado en el cual se pueden distinguir elementos vegetales como un árbol.

Según la autora Bernardina Sani, esta figura pudo estar influida por las pinturas mitológicas que llevó a cabo el artista Carlo Maratta³¹⁷.

³¹⁷ Sani 2007, p. 358.



Nº.inv.40 *Retrato de Lady Sophia Fermor*

Fecha: 1741

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 34 x 28,5 cm

Localización: Bowood House, Calne Wiltshire
colección del Conde de Shelburne (Inglaterra)

Personaje histórico: Lady Sophia Fermor

Personaje mitológico al que se asocia: Juno

Bibliografía: Sani 2007, p. 341, fig. 390

Fuente imagen: Sani 2007, p. 341

Este retrato no fue considerado en un primer momento un retrato de Rosalba Carriera, debido a que su pose no correspondía con aquella que la artista veneciana solía utilizar. En su esquema más frecuente se podía distinguir un personaje que parecía estar dispuesto en torno a un eje central, del que podía alejarse de forma sutil. Sin embargo, no solía disponerse en diagonal, como sucede en este caso³¹⁸.

Se puede identificar a la modelo como la hija mayor de Thomas Fermor conde de Pomfret y de Granville, pues en el reverso de la pintura aparece la siguiente inscripción:

«Eldest daughter to Thomas, Earl of Pomfret, Earl of Granville Secretary of State to King George III. Drawn at Venice by Rosalba 1714»

Por esta misma razón, durante mucho tiempo se identificó 1714 como la fecha de producción de la obra. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la mujer representada, junto a su hermana Lady Charlotte, acompañaron al padre Thomas Fermor, primer duque de Pomfret, en su segundo viaje a Italia que tuvo lugar entre 1739 y 1741. El grupo pasó varios días en la zona de Toscana, Siena y, sobre todo, por Florencia. Finalmente, estuvieron unos quince días en Venecia, del 5 al 20 de junio de 1741. Por esta razón, Bernardina Sani se ha inclinado por fechar el retrato en 1741, momento que coincide con la máxima actividad de Rosalba con viajeros ingleses³¹⁹.

³¹⁸ Sani 2007, p.341.

³¹⁹ Sani 2007,p.341.

La asimilación con la divinidad Juno se debe a la representación del pavo real tras la figura femenina, atributo característico de la diosa. También por la corona que lleva la mujer a modo de tocado aludiendo al carácter regio que tenía la diosa Juno.



Nº.inv.41 *Mujer como Diana*

Fecha: c.1742-1748³²⁰

Técnica: pastel sobre papel azul

Medidas: 34.7 x 28 cm

Localización: National Gallery of Ireland, Dublín (Irlanda)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Pavanello 2007, p. 154, fig.38; Sani 2007, p. 238, fig. 249; Benedetti 2009b, p. 209, fig.5

Fuente imagen:

<http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/7968/diana?ctx=16d1f731-2723-44a8-a4f8-305bff579855&idx=1>

[Recurso en línea. Consulta: 13 de febrero de 2019]

Rosalba Carriera eligió de nuevo a Diana en este retrato. La media luna sobre su cabeza le otorga la identidad exacta. La composición es muy similar a los retratos que realizaba de mujeres asimiladas a Diana o incluso asimiladas a una musa. Retoma el uso de perlas para adornar tanto la cabeza como las orejas de la mujer. La modelo no mira al espectador, sino que dirige su cabeza hacia el ángulo inferior izquierdo donde parece haber algo que ha llamado su atención.

³²⁰ Esta obra fue una de las piezas que componían la donación que realizó la última condesa Milltown, Geraldine Leesiin a la National Gallery of Ireland. La mayoría de las obras de esta donación habían sido adquiridas por Joseph Leeson. Éste, enriquecido por la fortuna que había generado su padre, decidió realizar el Grand Tour llegando a Italia en 1744 donde permaneció durante dos años. Este episodio es analizado por Benedetti 2009b. Sin embargo, parece que la pintura, al menos, se había encargado de forma previa, en torno a 1742 por orden del Señor Roberto Wood. Bernardina Sani recoge la carta que Pietro F. Jamineau mandó a Rosalba Carriera el 27 de septiembre de 1742 preguntando por el punto en el que se encontraba dicho encargo «4 teste di Ninfe ed 1 Diana». Sani 1985, Vol. II, p. 684 (carta nº588). Por otro lado, Pavanello en el Catálogo que editó en 2007 *Rosalba Carriera, «prima pittrice de l'Europa»*, alude al 1748 como fecha en la cual se terminó el retrato. Pavanello 2007, p. 154.



Nº.inv.42 *Cloto*

Fecha: desconocida³²¹

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 37,5 x 30 cm

Localización: Alte Pinakothek, Munich (Alemania)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Cloto

Bibliografía: Sani 1988, p. 304, fig. 207; Sani 2007, p. 225, fig. 228

Fuente imagen: Sani 2007, p. 225.

El retrato formaba parte de una serie de pasteles que representaban a las Tres Parcas y en este retrato la modelo aparece representada como Cloto, una de ellas. En un primer vistazo, el retrato aparece sin especial interés salvo por el hilo que sostiene con una de sus manos mientras parece querer enseñarlo. Es el hilo característico de las Parcas.

³²¹ Muchas de sus obras no están datadas. La propia Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde no ha conseguido establecer una fecha concreta para la mayoría de los retratos que posee de Rosalba Carriera por lo que establece como margen cronológico los años en los que vivió la propia pintora.



Nº.inv.43 *Flora*

Fecha: desconocida

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 48,5 x 33,5

Localización: Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano, Palazzo degli Uffizi, Florencia (Italia)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Sani 1988, p. 306, fig. 227; Jeffares 2006, p. 109; Sani 2007, pp.238-ss, fig. 250

Fuente imagen: <http://fotoinventari.uffizi.it/it/ricerca>

[Recurso en línea. Consulta: 11 de febrero de 2019]

Su relación con Flora se justifica por el adorno floral que presenta sobre su cabeza, sin embargo, la modelo no presenta ningún atributo más, ni siquiera flores en su regazo o la presencia de motivos florales de otra manera. La mayoría de autores consultados coinciden en que la figura mitológica a la que se hace referencia en este retrato es Flora y en el presente catálogo se relaciona también con dicha divinidad. Es cierto que el retrato no presenta atributos iconográficos contundentes, pero si se analiza la obra completa de la artista se puede comprobar que en la mayoría de sus retratos mitológicos las modelos representadas aparecían con muy pocos elementos iconográficos, y en algunos casos, simplemente se había optado por un elemento evocador que completase la representación.



Nº.inv.44 *Musa con túnica roja*

Fecha: desconocida

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 29,5 x 24,5 cm

Localización: Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde (Alemania)

Versión: 29, 5 x 24 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (Holanda)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: Sani 1988, p. 306, fig.228; Jeffares 2006, p. 106; Henning-Marx 2007, p.60; Sani 2007, p.241, fig. 252; Henning 2009, p.307, fig. I-41

Fuente imagen: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/447064> [Recurso en línea. Consulta: 11 de febrero de 2019]

Rosalba Carriera ha optado por presentar una musa con una corona de laurel como tocado y con una túnica roja. En este retrato, parece que la modelo no está posando, sino que está pendiente de un elemento o de una acción externa, pues además de dirigir su cabeza hacia dicho elemento, su expresión denota gran interés. Es posible que la artista se viese influida por su contemporáneo, el artista Benedetto Luti sobre todo por los estudios de diferentes cabezas de modelos que éste había realizado³²².

Esta obra pertenece a la colección de 157 pasteles de la Galería Real de Dresde, muchos de ellos perdidos en 1945. Parte de los que sobrevivieron a la Segunda Guerra Mundial, se encuentran en la Galería de los maestros antiguos de la Galería estatal de Dresde.

³²² Sani 1988, p. 306.



Nº.inv.45 Musa con túnica rosa

Fecha: desconocida

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 29,5 x 24,5 cm

Localización: Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde (Alemania)

Versión: 29 x 24 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde (Alemania)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: Sani 1988, p. 306, fig.229; Jeffares 2006, p. 106; Henning-Marx 2007, p.62; Sani 2007, p. 242, fig.254

Fuente imagen: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/447150> [Recurso en línea. Consulta: 11 de febrero de 2019]

Como en el retrato anterior (nº. inv.44), la corona de laurel es el atributo más claro para poder identificar la modelo con una musa. En esta ocasión, el manto no se visualiza bien pues la representación realizada ni siquiera permite identificar de qué prenda se trata. Pertenecía a la colección de pasteles de la Galería Real de Dresde.



Nº.inv.46 *Una Musa con túnica roja*

Fecha: desconocida

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 29 x 24,5 cm

Localización: Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde (Alemania)

Copia: 29,5 x 24,5 cm, Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, La Haya (Holanda)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: Sani 1988, p. 306, fig. 230; Jeffares 2006, p. 106; Sani 2007, p.243, fig.256; Henning 2009, p. 315; fig. I-64

Fuente imagen: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/447374> [Recurso en línea. Consulta: 13 de febrero de 2019]

Este retrato va acompañado de otros dos que representan a las musas de la misma Galería en una serie de estudios de figuras alegóricas femeninas. La musa tiene una corona de laurel sobre su cabeza, y se ha representado siguiendo un esquema compositivo que va a ser muy común en la obra de la pintora: retrato de la cabeza de una modelo en la cual la cabeza aparece inclinada, haciendo que su mirada no se dirija al espectador sino hacía uno de los ángulos de la composición.

Los colores por los que opta la pintora para los ropajes y adornos son colores cálidos, mientras que los fondos no suelen reflejar un paisaje sino que son fondos neutros en tonos más fríos.



Nº.inv.47 *Diana con una diadema de perlas*

Fecha: desconocida

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 29,5 x 26 cm

Localización: Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde (Alemania)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Sani 1988, p. 307, fig. 235; Sani 2007, p. 246, fig. 262; Henning 2009, p.308, fig.I-44

Fuente imagen: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/447071> [Recurso en línea. Consulta: 11 de febrero de 2019]

Las perlas vuelven a presentar protagonismo en esta representación en la cual Diana recoge su pelo y coloca, a modo de cinta, una diadema de perlas a juego con sus pendientes. Es una de las pocas ocasiones en la que la pintora opta por la representación de la diosa con el carcaj como atributo. Como la anterior, pertenecía a la a la colección de pasteles de la Galería Real de Dresde.



Nº.inv.48 *Diana*

Fecha: desconocida

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 30 x 26,5 cm

Localización: Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde (Alemania)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Sani 1988, p.307, fig. 236

Fuente imagen: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/447785> [Recurso en línea. Consulta: 11 de febrero de 2019]

El esquema pictórico se repite al usar una composición en la que se ha optado por la representación solo de la cabeza. Se asemeja la modelo a la diosa Diana aunque no aparecen los atributos más comunes, tan solo un carcaj que asoma tras su hombro.



Nº.inv.49 *Una dama como Flora*

Fecha: desconocida

Técnica: acuarela y tapa de color sobre pergamino.

Medidas: 67,4 x 50,8 cm

Localización: Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde (Alemania)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Jeffares 2006, p. 109; Sani 2007, p. 309, fig.348

Fuente imagen: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/542755> [Recurso en línea. Consulta: 11 de febrero de 2019]

Según la opinión de Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde, museo que custodia esta obra, este retrato fue pintado por Rosalba Carriera y Felicita Hoffmann. Tras haber realizado un análisis de varios retratos en los cuales la pintora representaba solo la cabeza, se presenta ahora un retrato de medio cuerpo en el que se encuentra una modelo asimilada a Flora. Su asimilación está justificada por el hecho de que la figura vaya acompañada de numerosas flores como las que se pueden distinguir en su regazo o en su cabeza a modo de corona, esquema frecuente en el trabajo de Rosalba. Además, la modelo es joven, otro de los factores que caracteriza su asimilación con la divinidad. Rosalba Carriera la ha representado con un vestido que deja al descubierto uno de sus pechos otorgando gran sensualidad a la composición, aunque un tanto idealizada.

El tono pálido de la tez de la mujer se contrapone con el color brillante del manto que rodea a la figura y con el amplio colorido que presentan las flores. En esta ocasión, el fondo no ha permanecido neutro, sino que la pintora ha preferido situar la escena en un paisaje figurativo en el cual se distinguen elementos vegetales.



N°.inv.50 *Diana*

Fecha: desconocida

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 34 x 28,5 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Sani 1988, p. 322, fig. 344; Sani 2007, p. 348, fig. 400

Fuente imagen: Sani 2007, p. 349

La mujer se representa en un retrato de busto que ha recibido un tratamiento minucioso en su composición facial. La modelo parece mirar hacia uno de los lados, de forma que al ladear la cabeza permite al espectador contemplar su tocado floral. Ha sido asimilada a Diana y no a Flora, por aparecer colgado de su espalda un carcaj.



Nº.inv.51 *Françoise-Marie, duquesa de Orleans como Anfitrite*

Fecha: desconocido

Técnica: acuarela en marfil

Medidas: 8,5 x 6,5 cm

Localización: Windsor Castle, National Trust (Inglaterra)

Personaje histórico: Françoise-Marie, duquesa de Orleans

Personaje mitológico al que se asocia: Anfitrite

Bibliografía: --

Fuente imagen: <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=173325> [Recurso en línea. Consulta: 13 de febrero de 2019]

En esta acuarela, Rosalba Carriera ha realizado el retrato de la duquesa de Orleans en el papel de Anfitrite. La duquesa aparece acompañada por otras dos figuras, que pueden responder al papel de ninfas marinas, pues su representación iconográfica respondía a este esquema. La artista ha utilizado el color azul, que contrastado con el tono pálido de la piel de las figuras, le otorga a la composición la relación marina intrínseca a la figura mitológica de Anfitrite.

La representación de un tema tan íntimo en relación con la duquesa pudo considerarse habitual, pues ya se ha comentado que este tipo de obras en marfil estuvo muy ligado al ámbito afectivo y sentimental.



Nº.inv.52 *Mujer como Diana*

Fecha: desconocida

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 30 x 24 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Pavanello 2007, p. 122, fig.21

Fuente imagen: Pavanello 2007, p. 122

La modelo aparece representada como si fuese Diana, manteniendo el mismo esquema que presentan los retratos anteriores (nº.inv.30, 47 y 48): la representación del busto de la mujer y el carcaj como atributo destacable de la diosa colgado en la espalda y asomando una parte mínima por detrás de un hombro.



Nº.inv.53 *Cabeza de Diana*

Fecha: desconocida

Técnica: pastel

Medidas: 35,5 x 29,5 cm

Localización: Fine Arts Museums, San Francisco (EE.UU)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: --

Fuente imagen: <https://art.famsf.org/rosalba-giovanna-carriera/head-diana-51311> [Recurso en línea. Consulta: 13 de febrero de 2019]

Rosalba Carriera escoge de nuevo a Diana para representar a su modelo en un retrato de tres cuartos. La túnica en tonos ocres se asemeja a la de algunas de las representaciones anteriores de Diana (nº.inv.35 y 49). Aparece el arco como atributo de la diosa clásica, aunque en esta ocasión la pintora no ha representado el carcaj con las flechas.



Nº.inv.54 *Retrato de una mujer como
Flora*

Fecha: desconocida

Técnica: pastel

Medidas: 46 x 35 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: --

Fuente imagen: [https://www.the-](https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=118840)

[athenaeum.org/art/detail.php?ID=118840](https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=118840) [Recurso en

línea. Consulta: 13 de febrero de 2019]

La modelo aparece representada dirigiendo su mirada hacia el espectador mientras ladea levemente la cabeza, destacando así el tocado floral que decora el pelo. Uno de sus pechos está al descubierto, detalle que otorga sensualidad a la pintura y que era bastante frecuente en la obra de Rosalba Carriera. El uso del color permite un juego de contrastes entre el fondo y la propia figura.



Nº.inv.55 *Retrato de una mujer como Diana*

Fecha: desconocida

Técnica: pastel

Medidas: 33,5 x 27,4 cm

Localización: Fine Arts Museums, San Francisco (EE.UU)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: --

Fuente imagen: <https://art.famsf.org/rosalba-giovanna-carriera/portrait-lady-diana-1959114> [Recurso en línea. Consulta: 13 de febrero de 2019]

Repitiendo el esquema que se ha analizado hasta el momento, aparece representado el busto de una mujer que porta un manto azul sobre una túnica en blanco, la cual lleva sobre su espalda un carcaj con flechas. Este elemento ha permitido a la modelo caracterizarse como Diana.

COSWAY, Richard (Tiverton, 1742 – Londres, 1821)

Richard Cosway fue uno de los artistas más activos a finales del siglo XVIII en Europa. Su actividad artística estuvo muy caracterizada por la producción de miniaturas, ámbito en el que destacó sobremanera³²³. A partir del siglo XIX algunos autores consideraron necesario estudiar su figura. Entre ellos, cabe destacar, la obra de George Stanley, quién publicó un catálogo de las obras que coleccionó Richard Cosway en el mismo año de su muerte y a través del cual se distingue el interés que poseía por artistas como Carracci, Rubens, Sebastiano del Pombo o Rafael, por citar solo algunos ejemplos³²⁴.

Allan Cunningham en su obra *The lives of the most eminent British painters, sculptors and architects* (1833) dedicó un apartado a la figura de Richard Cosway. De esta manera, llamó la atención sobre la gran habilidad que poseía Cosway para el arte haciendo hincapié en su conocimiento sobre la figura humana, debido al estudio de las esculturas clásicas, o en el carácter preciso y elegante que mostraba en sus obras.

Además de miniaturas, realizó pinturas en otros formatos y utilizando varias técnicas. F.B Daniell recopiló en la obra *A catalogue raisonné of the engraved woorks of Richard Cosway* (1890) aquellas obras de Cosway que habían sido grabadas posteriormente. Además del catálogo, se incluye una memoria de Cosway realizada por Sir Philip Currie a través de la cual se hace alusión a algunos aspectos biográficos del pintor. Para profundizar en su vida conviene tener en cuenta la obra de publicada por George C. Williamson en 1905 sobre Cosway, en la cual analiza uno de los episodios más comentados de la vida del artista, su matrimonio con María Hadfield y la relación que mantuvo con ella³²⁵. Otro de los catálogos que merece la pena destacar es aquel llevado a cabo por Francis y Minnie Wellesley de las obras que poseían y que se habían

³²³ Williamson 1905, p. 2; Lloyd 1995, p. 13.

³²⁴ Stanley 1821. Hay que ser conscientes del interés que poseía Richard Cosway por el coleccionismo de piezas artísticas y antigüedades. Se sabe poco sobre esta afición pero, al menos, se puede considerar que el interés suscitado por la escultura clásica influyó mucho en su modo de coleccionar, además de en su obra. Lloyd 1995, p. 73.

³²⁵ La relación que mantuvo con su mujer fue muy peculiar y ha sido comentada en todas las publicaciones que han salido a la luz sobre el artista. María Hadfield era también artista y lo era desde antes de contraer matrimonio con él. Durante los primeros años de matrimonio mantuvieron una relación amorosa caracterizada por el éxito artístico. Sin embargo Cosway no permitió que se desarrollase como tal y cohibió en gran medida su profesión. Algunos autores, como Allan Cunningham, han considerado que pudieron ser los celos los responsables de la limitación que estableció Richard Cosway. Cunningham 1833, p. 10. Otros han optado por defender la postura de Richard Cosway. Lloyd aseguró que el pintor la quería mucho y que, al menos, la ayudó a proporcionar un entorno lujoso para que desarrollase su actividad. Lloyd 1995, p.46. De cualquier manera, parece que Maria acabó por estar harta de la situación y marchó a Italia justificando su partida con una enfermedad que poseía. Daniell 1890, pp. VII-ss.

realizado o bien con lápiz o bien con grafito. Dedicaron un capítulo a la obra de Richard Cosway y de su mujer María Cosway y, aunque no aparecen retratos mitológicos, mencionan muchos otros retratos que ofrecen una visión más amplia para el estudio de su obra.

Más adelante destacó el trabajo de Stephen Lloyd, quién publicó un par de obras importantes para el análisis de la figura de este artista. En primer lugar, *Richard & Maria Cosway. Regency artista of taste and fashion* (1995) obra a través de la cual analizó la biografía de Richard Cosway, la presencia en su vida de Maria Hadfield o en definitiva, su obra. En segundo lugar publicó años más tarde, en 2005, *Richard Cosway*, obra que se entiende como una revisión de la anterior pues vuelve a tener en cuenta el desarrollo artístico de Cosway siguiendo las mismas pautas que aparecen en la primera publicación³²⁶.

La vida de Richard Cosway fue una vida de éxito, pero ¿por qué? Los primeros años de su vida se desconocen y no está muy claro el tipo de familia en el que nació. No obstante, sí que está claro que con doce años marchó a Londres y estuvo formándose bajo las órdenes de William Shipley una figura de gran importancia en el panorama artístico londinense³²⁷. Unos años después, Cosway consiguió ser admitido como estudiante de la escuela de la Royal Academy de Londres, algo necesario si más tarde pretendía ser reconocido como miembro de la misma³²⁸.

La actividad de Cosway en Londres fue muy intensa, estaba presente en exposiciones, concursos organizados por la *Society of Artists* en los cuales ganó algunos premios, sobre todo entre 1761 y 1770, y en diferentes talleres³²⁹. Su formación se inició con el estudio del dibujo, aunque pronto comenzó a llevar a cabo miniaturas e incluso, aunque de forma más limitada, óleos³³⁰.

Su etapa más fructífera corresponde a la década de 1770, momento en el que se puede comenzar a identificar los rasgos que caracterizaron su obra y que le permitieron posicionarse como uno de los artistas más llamativos del momento³³¹. En primer lugar, la obra de Cosway destacó por la gran versatilidad que poseía en conjunto, podía realizar miniaturas, dibujos, óleos, etc. En segundo lugar y de forma más concreta, en su

³²⁶ Lloyd 1995; Lloyd 2005.

³²⁷ Daniell 1890, p. III; Lloyd 1995, p. 13; Lloyd 2005, p. 3.

³²⁸ Daniell 1890, p. IV; Lloyd 1995, p. 29.

³²⁹ Daniell 1890, p. III.

³³⁰ Lloyd 2005, pp. 21-ss. En relación a la formación de pintura de óleos, algunos autores como George C. Williamson, consideraron que la formación que recibió de Thomas Hudson, con el que pasó una temporada pudo influir en cierta medida sobre la forma de producir óleos. Williamson 1905, p. 6.

³³¹ Lloyd 1995, p. 29.

obra llamó la atención un aspecto: la forma de vestir a sus modelos. Muy preocupado por la moda, Cosway prestó atención a la forma de vestir de sus modelos estableciendo un estilo informal muy a la moda de lo que más tarde se vio en el siglo XIX³³². Las modelos aparecieron retratadas con vestidos en los cuales se reflejaba el mundo de la Antigüedad, mientras que para los modelos masculinos Cosway siguió optando por el vestuario histórico³³³. En tercer lugar, cabe destacar el tratamiento del cabello que presentó en sus retratos, cómo refleja el cabello ligero, sin recurrir a línea pero dibujado al detalle. Cosway escogió en numerosas ocasiones y como técnica el trabajo con marfil y este material le permitió ser consciente de la posibilidad que le ofrecía jugar con la luz, capaz de reflejar diferentes intereses obteniendo de tal manera un claro brillo en los ojos de los modelos y transparencias que iba utilizando dependiendo de la situación³³⁴. Por último, si se analiza su obra se puede comprobar que predominan los colores fríos, con un predominio del azul sobre el resto.

Su metodología pasó a la Historia al tratarse de un proceso muy llamativo. Cosway realizaba bocetos a lápiz que denominó «stained drawings», los realizaba de forma rápida y con mucha libertad y basándose en ellos, después, llevaba a cabo la obra³³⁵. En su obra se pueden distinguir muchos retratos, los encargos se sucedían con cierta continuidad y llegó a pintar a familias completas, aunque hoy en día los retratos de éstas se encuentren dispersos en diferentes colecciones³³⁶.

³³² Lloyd 1995, p. 102.

³³³ Lloyd 1995, p. 105.

³³⁴ Williamson 1905, pp. 100-ss.

³³⁵ Williamson 1905, pp. 102-ss.

³³⁶ Williamson 1905, p. 118.



Nº.inv.56 *Ms. Elliot como Palas*

Fecha: 1769

Técnica: --

Medidas: 11, 2 cm

Localización: Fondazione Richard Cosway, Lodi, (Italia)

Versión: J. Saunders, grabado a la *mezzotinta*, 1772,

Personaje histórico: Ms. Elliot

Personaje mitológico al que se asocia: Minerva

Bibliografía: Daniell 1890, p. 16, fig. 64; Lloyd 1995, p. 23, il. 5; Lloyd 2005, p.38, fig.3

Fuente imagen: Lloyd 1995, p. 25

En esta obra aparece la famosa actriz Ms. Elliot en un retrato de tres cuartos. La mujer apoya sus brazos en su escudo que se sostiene de canto a su lado, inclina el cuerpo en esa dirección a la cual también dirige su cabeza. Aparece representada con una túnica de color crema la cual presenta una decoración en la parte del escote y en la que se puede diferenciar la cabeza de Medusa. Una estola color rosáceo envuelve la figura y cae en una de sus extremidades, mostrando la gran habilidad que poseía el artista para el tratamiento de las telas.

En esta ocasión, las coronas de flores han sido sustituidas por un casco con penacho que otorga a la figura femenina un aire militar propio del carácter de Minerva. La modelo aparece representada con un aire muy teatral que consiguió hacer que esta obra fuese considerada una obra de gran importancia³³⁷.

El escenario escogido por el artista es un espacio natural aunque resulta muy complicado identificar qué representa debido a que apenas ofrece visibilidad y tampoco aparece un elemento característico que permita su propia identificación.

El retrato se realizó durante el último año de vida de la modelo. La composición pictórica que obtuvo Cosway nunca fue vendida sino que se quedó en posesión del propio artista³³⁸.

³³⁷ Lloyd 1995, p. 22.

³³⁸ La obra fue expuesta en la Society of Artists of London como: «a portrait in miniature of a Lady as Pallas». Al año siguiente se expuso en la Royal Academy como «A portrait in the character of Minerva». Una de estas dos versiones fue pasada al grabado por J. Saunders y publicada en 1772 como «Miss Elliot in the character of Minerva». Lloyd 2005, p.38.



Nº.inv.57 *Lady Jane Legard y su hermana Ms. Hedges como Flora o Perséfone y Ceres*

Fecha: 1779

Técnica: pintura sobre marfil

Medidas: 7,5 cm

Localización: Colección privada

Versión: miniatura en caja de rape de oro esmaltado de James Morrisot

Personaje histórico: Lady Jane Legard y Ms. Hedges

Personaje mitológico al que se asocia: Flora/Perséfone y Ceres

Bibliografía: Daniell 1890, p. 44, fig. 179; Barnett 1995, p.9, fig. V

Fuente imagen:

<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/samuel-shelley-175056-1808-the-aston-sisters-lady-3879631-details.aspx> [Recurso en línea. Consulta: 16 de septiembre de 2019]

Esta miniatura contiene el retrato de dos mujeres, las hermanas Jane y Heges que aparecen representadas bajo la apariencia de dos diosas mitológicas Flora o Perséfone y Ceres.

El retrato de ambas mujeres es de perfil, aparecen abrazándose con uno de sus brazos y mientras la más joven, Ms. Heges mira hacia su hermana mayor, ésta dirige la mirada hacia el espectador. La forma en la que el artista ha decidido plasmar sus vestidos posee un carácter clásico bastante llamativo, ambas de blanco presentan una estola en tonos pasteles que las rodea y que se ha representado en movimiento otorgando teatralidad a la composición. Sus cabellos resaltan en la composición por su tono oscuro aunque es posible distinguir el polvo blanquecino que cubre sus cabezas y que tan de moda estaba en el momento.

La segunda mujer que aparece representada en la composición porta una corona de flores en su cabeza, y su identificación oscila entre dos divinidades, bien Perséfone, que solía aparecer representada junto a su madre en el momento en el cual florecían los campos por haber marchado del Inframundo, o bien Flora, como personificación de este florecimiento. Ceres aparece con una corona de espigas y sujetando un cesto lleno de frutos, atributos que permiten su identificación. Lady Jane Legard se había casado el año anterior y que sea retratada como Ceres

a través de estos retratos ha sido considerado cuna alusión a dicho enlace³³⁹.

³³⁹ <https://ellisonfineart.com/artists/richard-cosway> [Texto en línea. Consulta: 18 de septiembre de 2019].



Nº.inv.58 Hebe

Fecha: c.1780

Técnica: punteado de color sobre papel

Medidas: 41,2 x 27,9 cm

Localización: British Museum, Londres (Inglaterra)

Copias: el presente es una copia realizada por Alessandro Zaffonato de un original de Richard Cosway

Personaje histórico: Lady Jersey o Lady Hamilton³⁴⁰

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Daniell 1890, p. 45, fig. 182

Fuente imagen:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1426360&partId=1&people=96458&peoA=96458-1-7&page=1

[Consulta: 22 de septiembre de 2019]

En este retrato, Richard Cosway ha representado a la modelo en figura completa. La mujer está un poco agachada y apoyada en un poyete sobre el cual descansa una enorme águila negra que bebe de un cuenco que le ofrece la misma mujer. La representación de este águila, que hace alusión a Júpiter, identifica a la modelo directamente con la figura mitológica de Hebe, la copera de los dioses. La modelo va vestida con una túnica blanquecina que permite ver la desnudez de uno de sus hombros y de parte del pecho. Sobre esta túnica ha dispuesto un chal azul que se ondea con el viento.

El escenario escogido por Cosway es celestial, parece que ambas figuras están colocadas sobre una nube, algo muy característico en las representaciones de Hebe, al tratarse de una figura mitológica que convive con el resto de dioses en el Olimpo.

³⁴⁰ La posibilidad de que sea una u otra de estas mujeres es comentado por el conservador del British Museum de Londres apoyándose en el texto de F. B. Daniell. https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1426360&partId=1&people=96458&peoA=96458-1-7&page=1 [Texto en línea. Consulta: 22 de septiembre de 2019].



Nº.inv.59 Ms. Abington como la Musa de la Comedia

Fecha: 1783

Técnica: grabado

Medidas: 27, 6 x 21, 4 cm

Localización: British Museum, Londres (Inglaterra)

Copias: este grabado es una copia de Francesco Bartolozzi del realizado por Richard Cosway³⁴¹. Existe otra copia conservada en la National Trust (1783, 26,4 x 20, 3cm, cristal, madera y papel)

Personaje histórico: Fanny Barton, Ms. Abington

Personaje mitológico al que se asocia: Talia

Bibliografía: Daniell 1890, p.1; Davis-Hallett 2015, p.84

Fuente imagen:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=743198001&objectId=3221953&partId=1

[Recurso en línea. Consulta: 16 de septiembre de 2019]

Richard Cosway llevó a cabo una composición en la cual retrató a Ms. Abington de pie bajo la apariencia de la Musa Talía. Como elemento iconográfico importante para su identificación, destaca la máscara teatral que sostiene en una de sus manos. Con la otra, va a coronar un busto que representa a Shakespeare con una corona de laurel que homenajea al escritor. En esta composición aparecen varios elementos clásicos como el pedestal, la lira, el ropaje de la modelo que permiten ver la influencia que ejercía el mundo clásico en los artistas del XVIII.

³⁴¹ Se desconoce la ubicación de esta obra.



Nº.inv.60 *Ms. Abington como la Musa de la Comedia*

Fecha: c.1783

Técnica:--

Medidas: 14,5 cm

Localización: The Trustees of the Bowood Collection (Inglaterra)

Personaje histórico: Fanny Barton, Ms. Abington

Personaje mitológico al que se asocia: Talía

Bibliografía: Daniell 1890, p. 1, p. fig.1; Lloyd 1995, pl. 55; Lloyd 2005, p. 32, 52, fig.10

Fuente imagen: Lloyd 1995, il. 55

El retrato de Fanny Barton es de tres cuartos y en él aparece la figura apoyada en un pedestal clásico en el cual se distingue una decoración muy propia del mundo de la Antigüedad, una guirnalda rematada por una cabeza de carnero. La identificación con esta musa se justifica por la inscripción que aparece en la zona superior del pedestal en la que se puede distinguir: THALIA. Además, con una de sus manos sostiene una máscara teatral que hace definitiva dicha asimilación mitológica³⁴².

El vestido que lleva es simple, de tonos pastel, aspecto que dificulta distinguir la piel de la modelo, casi del mismo tono. La mujer mira al espectador sonriente, haciéndole partícipe de la composición.

Como se ha visto en el retrato anterior, esta actriz había sido retratada por Richard Cosway en otra ocasión pero, esta vez, la mujer bailaba en torno a un busto de Shakespeare, obra que pasó al grabado de mano de F. Bartolozzi en 1783 (nº.inv.59).

³⁴² Resulta lógica esta identificación si se tiene presente que Ms. Abington era una actriz.



Nº.inv.61 *Mujer como Juno*

Fecha: c. 1780

Técnica: grafito

Medidas: 32,1 x 23,8 cm

Localización: Metropolitan Museum of Art, Nueva York (EE.UU)

Personaje histórico: Lavinia Spencer

Personaje mitológico al que se asocia: Juno

Bibliografía: --

Fuente imagen:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/341079>

[Recurso en línea. Consulta: 16 de septiembre de 2019]

Esta obra de arte realizada por Cosway con grafito muestra el retrato de una mujer asimilada a la figura de la diosa Juno. El retrato es de cuerpo entero y se ha representado a la modelo con un vestido largo que sujeta con una de sus manos para remangárselo un poco. En la cabeza aparece con un tocado que semeja ser una tiara, un elemento de decoración muy de moda en el momento.

En relación a su identificación con Juno, hay que tener en cuenta que aparecen junto a ella el pavo real, atributo iconográfico más representativo. Por otro lado, en el lado derecho un *putti* volador deja caer una cinta que presenta un elemento decorativo, un corazón, al extremo. Su asimilación con la divinidad Juno puede estar justificada por la celebración del matrimonio de la modelo con George Spencer, vizconde de Althorp.

Richard Cosway llevó a cabo más retratos mitológicos pero hoy en día no se conservan. Sin embargo, durante la creación de este catálogo, sus referencias han sido conocidas gracias a la publicación de Allan Cunningham en la cual menciona un retrato mitológico³⁴³:

Retrato de una joven como Psyche

Fredk B. Daniell también mencionó otros retratos mitológicos en *A catalogue raisonné of the engraved works of Richard Cosway* (1890). En dicha obra se incluye un listado de miniaturas, óleos y dibujos que fueron exhibidos por el propio artista. Son numerosos, pero cabe destacar aquellos que, al menos por el título con el que se identifican, son considerados retratos mitológicos.

Jóven como Cupido, 1767

Un niño dormido como Cupido, 1768

Retrato en la apariencia de Minerva, 1770

Hombre, mujer y hermana como la fortaleza introduciendo la esperanza para afligirse, 1770

Miniatura en el carácter de Cupido, 1772

*Mujer e hijo como Venus vencedora y Cupido, 1773*³⁴⁴

Cupido, retrato de un joven, 1778

Mujer como la musa cómica, 1780

Algunos autores consideran que el retrato *Georgiana duquesa de Devonshire* (fig. 8) es un retrato de la modelo bajo la apariencia de Diana. Sin embargo, al observar y analizar el mismo destacan algunos aspectos que no encajan en la iconografía común de Diana, por ejemplo, que aparece volando en un cielo estrellado. No obstante, la modelo aparece retratada con la media luna sobre la cabeza lo que hace que el espectador la relacione directamente con la diosa de la caza.

³⁴³ Cunningham 1833, p.7.

³⁴⁴ También lo menciona Allan Cunningham en su obra *The lives of the most eminent british painters, sculptors and architects*. Cunningham 1833, p. 7.



Fig. 8

La confusión se debe a lo siguiente. La figura que en realidad quiso representar Cosway a través del retrato de la duquesa fue la de Cynthia uno de los personajes de la obra *The Faerie Queene* de Edmund Spenser. Sin embargo, Cynthia también fue el epíteto de la diosa griega Artemis, al igual que Selene fue denominada, en determinadas ocasiones, Diana. De ahí la confusión que ha existido en torno a este retrato, el cual no aparece incluido en el catálogo porque la modelo no se asimila a una figura mitológica, sino a una figura literaria.

COTES Francis, (Londres, 1726-1770)

El artista Francis Cotes llevó a cabo varios, aunque no muchos, retratos mitológicos que han permitido incluirle en este catálogo de estudio. Aunque en vida llegó a ser merecedor de gran reconocimiento, incluso el rey fue cliente suyo, tras su muerte el estudio de su figura no ha sido cuidado y hay que esperar a la segunda mitad del siglo XX para encontrar una obra que analice su figura de forma más detallada. La publicación en 1976 de Edward Mead Johnson es considerada la obra que consiguió realzar la obra del artista en la historiografía contemporánea³⁴⁵.

Juan J. Luna dedicó un artículo a la figura de Francis Cote a través del cual distinguía tres periodos de estilo en su obra que eran explicados por el autor mientras señalaba al artista como un especialista en pintura pastel, además de óleo³⁴⁶. Jennifer S. Uglow analizó con detalle el estilo y técnica del artista en la obra *A winning end-game. Frances Cotes, William Earle Welby and his wife Penelope* (2013).

Aunque no existen numerosos estudios sobre su figura, hoy en día se reconoce como uno de los retratistas más importantes en la Inglaterra del XVIII. Era inglés, nació en Londres y recibió una formación artística muy específica en la cual destaca el aprendizaje que realizó en el taller del artista George Knapp. Éste estaba llevando a cabo obras con la técnica novedosa que se había puesto de moda en los últimos tiempos: el pastel³⁴⁷. Rosalba Carriera había impuesto en Inglaterra el gusto por esta técnica que estaba tan ligada al estilo Rococó debido a los colores y a la delicadeza que presentaba. Su formación estuvo muy marcada por la influencia de artistas como Allan Ramsay y Sir Joshua Reynolds. Ambos con rasgos diferenciados le permitieron desarrollar la técnica del óleo y del pastel de la misma manera³⁴⁸.

El estilo que llegó a desarrollar Francis Cote es muy peculiar, aunque se debe tener presente que su técnica pictórica fue modificándose a lo largo de las tres fases que señalaba Juan J. Luna³⁴⁹. En primer lugar, desde mediados de los años 40 hasta la mitad

³⁴⁵ Autores posteriores, como Juan J. Luna, han reconocido esta obra como aquella que impulsó el estudio de la casi olvidada figura de Francis Cotes. Luna 1990, pp.100-ss.

³⁴⁶ Luna 1990.

³⁴⁷ Análisis de la técnica del pastel usada por Francis Cotes: Jeffares 2006, pp. 131-ss.

³⁴⁸ Según Juan J. Luna en relación al desarrollo de la técnica del pastel estuvo influenciado por la obra de Rosalba Carriera, Mengs, La Tour, Perroneau o Liotard, mientras que para el desarrollo del óleo tanto Gainsborough como Reynolds fueron referentes aunque también rivales de Cotes. El autor reconoce que en cuanto al óleo Francis Cotes no llegó a igualar a los grandes artistas como a Allan Ramsay o Sir Joshua Reynolds pero contribuyó a difundir ese estilo. Luna 1990, pp.100-ss.

³⁴⁹ Luna 1990, pp.104-ss. Además de Juan J. Luna, J. S Uglow también identificó estas tres fases. Uglow 2013, p. 20.

de los años 50, fase en la cual se aprecian retratos elegantes, muy enfocados a las clientas del momento. En segundo lugar, y a partir de ese momento, alteró su estilo otorgando al mismo un mayor grado de madurez que se correspondía con su evolución como pintor. Finalmente, a partir de los años 60 su obra se inclinó más por el óleo, dejando de lado, en cierta manera al pastel³⁵⁰.

Su estilo alcanzó un gran éxito y fueron muchos los que pretendieron poseer un retrato realizado por Cotes, entre ellos la familia real, para quién realizó retratos de la reina y las princesas³⁵¹. No solo retrató a mujeres, sino también a niños como se muestra en este catálogo con el *retrato Lady Anne Windsor*, por ejemplo. Las imágenes que realizó contando con modelos niños transmitían por si solas vivacidad, ternura o alegría³⁵².

Como conclusión hay que tener presente que Francis Cotes no realizó retratos en los cuales se plasmase un trasfondo psicológico del modelo, sino que fueron retratos elegantes, acorde al gusto del momento en los cuales, eso sí, destacó el uso del color muy similar al carácter rococó³⁵³.

³⁵⁰ Luna 1990, pp.104-ss; Uglow 2013, p. 20.

³⁵¹ Uglow 2013, p. 21.

³⁵² Luna 1990, p. 105.

³⁵³ Johnson 1976, p. 7.



Nº.inv.62 *Sarah Bacon, Ms. Pryse Campbell*

Fecha: 1762

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 127 x 101,5 cm

Localización: National Galleries of Scotland, Edimburgo (Escocia)

Personaje histórico: Sarah Bacon, Ms. Pryse Campbell

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: --

Fuente imagen: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/8622/sarah-bacon-mrs-pryse-campbell-1726-1770> [Recurso en línea. Consulta 24 de julio de 2019]

Sarah Bacon ha sido retratada sentada a tres cuartos. Está posando pero no dirige su mirada al frente sino que todo su cuerpo se inclina hacia uno de los lados, incluso la cabeza. El vestuario que presenta se corresponde con la moda del momento aunque el manto azul que cubre su espalda le otorga un aire clásico a la figura. Su tez es pálida, según el prototipo estético del momento y esta luminosidad se contrapone con el color más frío que presenta el escenario exterior lleno de vegetación.

El único atributo clásico que aparece en la composición es la corona de flores que sujeta con las manos. Por ello, se presenta en este catálogo como la divinidad Flora, aunque la edad que parece poseer la modelo no coincide con la juventud que solía atribuirse a la representación iconográfica de Flora.



Nº.inv.63 *Lady Stanhope y Lady Effingham como Diana y compañía*

Fecha: 1765³⁵⁴

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 240 x 152, 5 cm

Localización: York City Art Gallery, York (Inglaterra)

Personaje histórico: Lady Stanhope y Lady Effingham

Personaje mitológico al que se asocia: Diana más ninfa

Bibliografía: Johnson 1976, p.30, fig. 86

Fuente imagen: <https://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/1901/the-hon-lady-stanhope-and-the-countess-of-effingham-as-diana-and-her-companion> [Recurso en línea. Consulta 4 de junio de 2019]

En esta ocasión se presenta un retrato doble, de pareja, en el cual se ha retratado a Lady Stanhope y a Lady Effingham como si fuesen Diana y una de sus ninfas. Diana ha sido encarnada en la modelo que aparece en la izquierda de la composición. Lleva como vestido una prenda compuesta por una falda en tono rosáceo cubierta por una camisola dorada, ceñido a la cintura por un fajín rosáceo que ondea con el viento, composición que se relaciona con la antigüedad por el tratamiento que presentan las telas. Es la figura principal de la composición, por ello aparece de pie, totalmente levantada y con la representación de la luna en la cabeza, uno de los atributos iconográficos más representativos de la divinidad. El carcaj con el arco y flechas, tan habitual en sus representaciones, ha sido sustituido por una lanza que utiliza para sujetarse. Por otro lado, la modelo que ha sido representada como ninfa, aunque aparece representada de pie, en la composición se inclina hacia delante cediendo protagonismo a su compañera a la que, además, parece escuchar atentamente.

El escenario es agreste, común en las representaciones de Diana, divinidad de la caza. De ahí, la representación del perro en la composición.

³⁵⁴ Se ha considerado datarlo entre 1767-1770. Johnson 1976, p. 30.



Nº.inv.64 *Lady Anne Windsor*

Fecha: c.1765

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 75 x 62 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Lady Anne Windsor

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: --

Fuente imagen: <https://www.invaluable.com/auction-lot/francis-cotes-ra-1726-1770-26-c-usymdutdd4>

[Recurso en línea. Consulta 14 de julio de 2019]

Francis Cotes retrató a Lady Anne Windsor bajo la apariencia de Flora. El retrato, de formato oval, representa a la figura a tres cuartos cuyo cuerpo dirige hacia uno de los lados pero, en esta ocasión, el rostro permanece impassible mirando al espectador. La niña lleva un vestido muy sencillo con un pequeño mantón que coloca a modo de banda sobre su cuerpo, y que infunde a la composición el ambiente clásico. Su asimilación con Flora se consigue al incluir la corona de flores entre sus manos y el tocado de flores en la cabeza, atributos característicos de la divinidad. A diferencia del *Retrato de Sarah Bacon* (nº.inv.62) analizado anteriormente, en esta ocasión la modelo es mucho menor, por lo que su identificación con Flora es más común.



Nº.inv.65 *Retrato de bebe, posiblemente el Príncipe Edward, futuro duque de Kent*

Fecha: c.1768-1769

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 127,2 x 102,1 cm

Localización: Kew Palace, Richmond (Inglaterra)

Personaje histórico: niño no identificado

Personaje mitológico al que se asocia: Cupido

Bibliografía: --

Fuente imagen:

<https://www.rct.uk/collection/404352/portrait-of-a-baby-possibly-prince-edward-1767-1820-later-duke-of-kent> [Recurso en línea. Consulta 24 de julio de 2019]

En este retrato el protagonista es un niño, algo poco frecuente para los retratos mitológicos, aunque contamos con algunos ejemplos de ello. Se ha considerado que el modelo es el príncipe Edward, sin embargo, desde la Royal Collection Trust consideran que su identificación no resulta tan clara³⁵⁵. En cambio, el aspecto que resulta realmente claro es que en esta composición pictórica se presenta un retrato de un niño bajo la apariencia de Cupido.

El niño aparece representado de cuerpo entero, aunque sentado sobre una roca. Está desnudo, solo cubierto con un manto azul y otro blanco que se disponen en torno a la pequeña figura. Su tez es muy blanca, aspecto que llama la atención del espectador. Su identificación con Cupido resulta más clara. La desnudez de su cuerpo junto a las alas en la espalda, permiten su identificación. El niño, sentado sobre una roca, ha tenido que apoyar los pies sobre una cesta que parece haber derribado llena de flores que han quedado esparcidas por el suelo y que consigue que el espectador sea consciente de la importancia que tienen éstas en la composición.

El escenario que ha escogido Cotes para esta representación corresponde al mundo natural, presentando un gran naturalismo pictórico.

³⁵⁵

<https://www.rct.uk/collection/404352/portrait-of-a-baby-possibly-prince-edward-1767-1820-later-duke-of-kent> [Texto en línea. Consulta 24 de julio de 2019].



Nº.inv.66 Joyce Lake como Diana

Fecha: c.1770

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 126 x 101 cm

Localización: --

Personaje histórico: Joyce Lake

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: --

Fuente imagen:

<https://www.antiquetrade gazette.com/print-edition/2018/september/2360/auction-reports/francis-cotes-archer-on-target-in-essex/> [Recurso en línea.

Consulta 24 de julio de 2019]

Joyce Lake fue retratada a tres cuartos bajo la apariencia de Diana. Francis Cote justificó esta asimilación a través del uso de los atributos frecuentes de la divinidad en el retrato. En primer lugar, la media luna sobre la cabeza y en segundo lugar, el arco que sujeta con una de sus manos. No aparece ni el carcaj ni las flechas, pero sí otro de los elementos fundamentales en la caza, un perro. La apariencia de la mujer es muy común al resto de figuras femeninas de la obra de Cotes, palidez en la tez, acompañado de un vestido poco clásico aunque llamativo³⁵⁶. El peinado utilizado se puede considerar más común en la moda que imperaba en la sociedad del momento.

La relación con el mundo de la Antigüedad la aporta, por otro lado, el pilar que aparece en la zona derecha de la composición sobre el cual la modelo apoya su brazo. Diana era una divinidad muy ligada al ámbito agreste por su condición de cazadora lo que hace el escenario escogido por el artista sea más que adecuado.

En cuanto a la técnica, el tratamiento de las telas presenta una alta calidad, otorgando dinamismo a la composición. En la producción de Frances Cotes destacó la mano de su ayudante Peter Toms, quién se encargó de la realización de la mayoría de los ropajes. Su estilo fue común en los retratos, a través de líneas simples que consiguen crear zonas de contrastes³⁵⁷.

³⁵⁶ Esta tipología de vestido es frecuente en su obra por lo que es fácil identificarla en otras obras como, por ejemplo, el *Retrato de Anne Sawbridge* (c.1767-1770, Museo del Prado).

³⁵⁷ Luna 1990, p. 102.

DOUGLAS HAMILTON, Hugh (Dublin, c. 1740-1808)

Hugh Douglas Hamilton fue un pintor inglés que pasó a la Historia del Arte por su producción de retratos. Aunque llevó a cabo óleos, desatacaron, sobre todo, los retratos en pastel y formato oval que realizó de numerosos individuos pertenecientes a las clases sociales más altas. Entre estos, llaman la atención varios retratos mitológicos que se han incluido en este catálogo y que demuestran la capacidad técnica del artista.

Douglas Hamilton nació en Dublín y su trabajo se desarrolló entre esta ciudad y Londres, donde permaneció entre 1763 y 1779, además de su estancia de unos doce años en Italia. Había sido alumno de Robert West durante unos ocho años cuando contaba apenas con diez años y tuvo la capacidad de saber rodearse de aquellos que realmente le interesaban además de conseguir patronos de elevado reconocimiento, como el duque de Northumberland o, incluso, la casa real. Su estancia en Italia estuvo condicionada por las buenas relaciones que poseía en Inglaterra, además de las que allí estableció, muchas de ellas conservadas en el tiempo como, por ejemplo, su amistad con el artista John Flaxman³⁵⁸. Por otro lado, mantuvo relación con muchos de los protagonistas del Grand Tour que ansiaban contar con un retrato producido de forma paralela a su gran viaje³⁵⁹. En su estancia italiana, se familiarizó con los modelos clásicos, y estudió colecciones como la de escultura clásica de los Medici que se encontraba en los Uffizi.

Ha sido un autor bien considerado por la historiografía y muy reconocido por sus retratos. Al morir, su figura quedó ciertamente de lado, aunque sus contemporáneos le seguían recordando como un hombre

«[...] Ardent and steady in his attachments; his manners were those of the perfect gentleman, full of information entertaining an affectionate regard for the talented members of his profession, and always willing to make the most unreserved communication of his knowledge and practice to all who sought it³⁶⁰».

De esta afirmación, se puede extraer la buena imagen que se había configurado de Douglas Hamilton por aquellos que le rodeaban, pensamiento que ha sido recuperado

³⁵⁸ Strickland 1912-1913, p. 99.

³⁵⁹ Jeffares 2006, p. 221.

³⁶⁰ Cit. en Strickland 1912-1913, pp. 101-102.

por los autores del siglo XX, como Finten Cullen, que considera a este artista como uno de los más brillantes del arte inglés³⁶¹.

³⁶¹ Cullen 1983, p. 165.



Nº.inv.67 *Lady Hamilton como las tres Musas*

Fecha: 1789-1790

Técnica: óleo sobre tela

Medidas: 35,5 x 43, 8 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Lady Hamilton

Personaje mitológico al que se asocia: Musas

Bibliografía: Jenkins-Sloan 1996, p. 263, fig. 162; Touchette 2000, p. 237; Mazzocca 2004, p. 143; Fino 2014, p. 71; D' Alconzo 2015, p. 31, fig. 27

Fuente imagen:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hugh_Douglas_Hamilton#/media/File:Ladyhamiltonasthethreemuses.jpg [Recurso en línea. Consulta 8 de noviembre de 2019]

En este retrato colectivo, Douglas Hamilton ha representado a varias mujeres que aparecen posando a tres cuartos y sentadas. Los tres rostros presentan muchas similitudes, aspecto que se debe a que el artista utilizó a Lady Hamilton como modelo para realizar cada una de las figuras femeninas. Aún así, cada figura ha sido representada con una apariencia diferente ya sea por su vestimenta o por el elemento que las acompaña a modo de atributo iconográfico, es decir, la lira y el libro.



Nº.inv.68 *Retrato de Elizabeth, condesa de Aldborough como Hebe*

Fecha: 1777

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 221 x 155, 5 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Elizabeth Hamilton, condesa de Aldborough

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Cullen 1984, p. 180, fig. 3

Fuente imagen: <http://www.artnet.com/artists/hugh-douglas-hamilton/portrait-of-elizabeth-countess-of-aldborough-as-h9XOVEsYVCInL9iGQIdrZQ2>

[Recurso en línea. Consulta 8 de noviembre de 2019]

En esta ocasión, el retrato de Elizabeth Hamilton, condesa de Aldborough, fue realizado de cuerpo entero, mientras la modelo posaba de pie. El artista asimiló a la mujer a la figura mitológica de Hebe y para ello incorporó en la composición un águila, animal que se identifica con Zeus y una jarra con una copa, elementos con los que sirve al propio animal que espera con las alas desplegadas junto a ella.

La mujer aparece ataviada con un vestido muy en la línea de la moda del momento, conocida como estilo griego y que se impulsó, sobre todo, durante el imperio napoleónico y en relación con la Antigüedad. El vestido se ajusta al cuerpo femenino resaltando la propia figura. La condesa está apoyada en una estructura que alude al trono que debía ocupar el propio Júpiter. El escenario que ha utilizado el pintor es peculiar, pues no se solía representar a esta divinidad en un interior, sino siempre en exteriores.



Nº.inv.69 *Retrato de la vizcondesa Charleville*

Fecha: 1825³⁶²

Técnica: --

Medidas: 73, 7 x 61 cm

Localización: Colección privada

Copias: la imagen corresponde con el grabado realizado por J. Thompson de una de las obras de Hoppner que no se ha podido identificar

Personaje histórico: María Catherine Tisdall, vizcondesa de Charleville

Personaje mitológico al que se asocia: Bacante

Bibliografía: Strickland 1912-1913, p. 103; Cullen 1984, p. 184, fig. 23

Fuente imagen: Cullen 1984, p. 184

Douglas Hamilton retrató a la vizcondesa Charleville bajo la apariencia de una bacante. La modelo aparece retratada a tres cuartos. Está mirando al frente, hacia el espectador pero gira levemente su cuerpo hacia uno de los ángulos superiores, donde el pintor ha dispuesto sus brazos que tañen unos címbalos.

El vestido que se ha escogido para la modelo, de color blanco, posee un amplio escote que permite vislumbrar parte del pecho de la modelo. Se ha tocado su cabeza con una corona de hoja de parra, elemento iconográfico que la vincula con la bacante, mientras que el pelo cae suelo sobre sus hombros.

³⁶² El óleo realizado por Douglas Hamilton se llevó a cabo en 1798, por lo que se ha incluido en el catálogo, aunque no se presente imagen del mismo y se haya tenido que incluir una de un grabado posterior para ilustrar al lector.

DROUAIS, François-Hubert (París, 1727- 1775)

François-Hubert Drouais fue uno de los artistas más destacados en la Francia del siglo XVIII y es esta razón la que justifica que aparezca su obra en numerosos catálogos de arte bien sean de artistas específicos o bien de pintura en general. Por ejemplo, ya en el siglo XIX su figura resultó destacable y sus obras fueron incluidas como obras maestras en *The masterpieces of French Art illustrated* (1883)³⁶³. De forma posterior, comenzó a analizarse y tener presente su figura. François Anatole Gruyer le incluyó en su obra *Notices de peintures* (1900), apareció en publicaciones generales de historia del arte como *History of painting* de Haldene (1912) o en la obra *Collection of paintings by Old Masters of all schools catalogue season* (1912)³⁶⁴. Posteriormente, en 1968 Sutton incluyó un análisis de su obra en la publicación *France in the eighteenth century*.

Por otro lado, fueron numerosas las publicaciones que otorgaron mayor información y conocimiento sobre la figura del artista. En primer lugar, los catálogos de subasta de obras de los diferentes artistas a través de los cuales se puede profundizar tanto en los aspectos técnicos como históricos de la obra. Es el caso del *Catalogue des objets d'art et de curiosité, beau portrait de femme par Drouais, belles tapisseries anciennes*, [...], conservado en el Casón del Buen Retiro³⁶⁵. En 1958 George S. Wildenstein publicó un artículo bajo el título de *A propos de peints par François-Hubert Drouais* donde analizaba las características técnicas de su obra, de la misma manera que hizo J.J Luna en su artículo *Adiciones al estudio de François-Hubert Drouais* (1978). Por último, resulta muy eficaz para comprender su obra artículos como el que ha realizado Juliette Trey y en el cual analiza los cinco retratos que realizó Drouais de Madame du Barry³⁶⁶.

Drouais nació en una familia amante de las artes y esto favoreció su desarrollo como pintor. Son muchos los que destacan que se formó con pintores como Carle van Loo, Nonnette, Natoire o Boucher los cuales dejaron impronta en el estilo de Drouais³⁶⁷. Enseguida demostró habilidad para la pintura y en 1758 fue reconocido como miembro de la Academia. Sin embargo, su éxito llegó, sin lugar a dudas, cuando comenzó su

³⁶³ Viardot – William 1883.

³⁶⁴ Haldene 1912; Fischer 1912.

³⁶⁵ Pillet 1873, Fondo antiguo (ant. a 1910) SFA/1446.

³⁶⁶ Trey 2013.

³⁶⁷ Haldene 1912, p. 217; Wildestein 1958, p. 275; Sutton 1968, p. 67; Luna 1978a, p. 275.

labor como pintor de la corte, momento en el cual su pintura adquirió su máximo esplendor³⁶⁸.

Su obra llamó la atención no solo de la corte, sino también de una clientela exquisita, situación que se vio favorecida por la desaparición de Nattier en el espacio artístico³⁶⁹. Nattier, que gozaba de gran éxito en el momento, influyó en gran medida en el estilo de Drouais y, aunque poseen muchas similitudes, no se pueden obviar las características propias de Drouais. Aunque presentaba un esquema compositivo similar al de Nattier, tendía a la simplificación, sobre todo en la representación de fondos y del vestuario de los modelos³⁷⁰.

Prefirió la austeridad, por eso escogió una escala cromática homogénea. Además, a la hora de representar a sus modelos los divinizó de tal modo que consiguió que el retrato se distanciase de la realidad. En este catálogo se puede comprobar cómo sus modelos son retratadas de forma muy delicada, con una expresión facial similar, rasgos esbeltos y finos y una disposición del cuerpo bastante teatral³⁷¹. En esta configuración del retrato no tuvo oportunidad de mostrar los rasgos psicológicos y la mayoría de modelos presentó una expresión muy similar³⁷².

Aún con estas características el éxito de Drouais fue notorio, llegó incluso a ayudarse de su mujer Anne-Françoise Doré para realizar copias de los encargos, práctica habitual en los talleres del momento. La última fase de su vida es la que resultó obtener mayor éxito debido a su relación ya establecida con la corte³⁷³.

³⁶⁸ Viardot-William 1883, p. 29.

³⁶⁹ Luna 1978a, p. 275.

³⁷⁰ Luna 1978a, p. 276.

³⁷¹ Juan Luna llegó, incluso, a comparar a los modelos de los retratos de Nattier con figuras estáticas: «[...] sus características técnicas se resienten de la frialdad porcelanada de las superficies aunque correctas carentes de vida y la artificiosa prestancia de los personajes obliga a pensar en maniqués más que en seres verdaderos debido a su presencia en actitudes rebuscadas». Luna 1978a, p. 278.

³⁷² Recibió críticas por ello, la más destacable la realizada por Diderot quién creía en las representaciones más naturales. Wildestein 1958, p. 97. El crítico de arte también llegó a posicionarse en otra ocasión al representar y exhibir a Mme. du Barry en figura de hombre y en Flora en el Salón del Louvre: «[...]Diderot criticises these portraits very severely, expressing his opinion that the painter had ruined his work by over-anxiety to do- himself justice». Williams 1910, pp.103-104.

³⁷³ Luna 1978a, p. 285.



Nº.inv.70 *Mesdames Adélaïde, Victoire y Sophie*³⁷⁴

Fecha: 1750-1775

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 108 x 152 cm

Localización: Musée de Versailles, París (Francia)

Personaje histórico: Adélaïde, Victoire y Sophie

Personaje mitológico al que se asocia: Musas

Bibliografía: De Mirimonde 1966, p. 153, fig.22

Fuente imagen:

<http://collections.chateauversailles.fr/#77c41a55-e78a-4b86-bf96-2819e0a31243> [Recurso en línea. Consulta 14 de septiembre de 2019]

François-Hubert Drouais ha realizado un retrato de grupo en el que presenta a tres mujeres, Adélaïde, Victoire y Sophie asimiladas a figuras mitológicas, en concreto a las musas. En primer lugar, se debe señalar que el escenario escogido es un escenario divino, celestial lo que indica su carácter mitológico. En segundo lugar, presentan algunos elementos iconográficos como la lira. Su vestimenta y su peinado es característico del siglo XVIII, pero el tratamiento de las telas posee un cierto carácter clásico.

Las tres modelos aparecen retratadas siguiendo el prototipo común en los retratos de mujeres realizados por Drouais, rostros alargados con las mejillas muy maquilladas, con cejas oscuras y bien perfiladas que se disponen ondeando sobre el ojo y, finalmente, cabellos que alargan aún más el rostro y que poseen un tono blanquecino.

«Mesdames» fue el nombre que se utilizó para hacer referencia a las hijas del rey Luis XV de Francia y María Leszczyńska, las cuales llegaron a ser ocho, aunque fueron muriendo de forma temprana hasta quedar solo las tres que retrató Drouais en esta obra, junto a Luisa aunque está se hizo religiosa y no estuvo tan presente en la corte como sus hermanas³⁷⁵.

³⁷⁴ Estuvo cierto tiempo atribuido a un artista anónimo pero en la actualidad se considera obra de François-Hubert Drouais, reconocido también por el Musée des Châteaux du Versailles. <http://collections.chateauversailles.fr/#77c41a55-e78a-4b86-bf96-2819e0a31243> [Texto en línea. Consulta 14 de septiembre de 2019].

³⁷⁵ Para conocer más la historia de les «Mesdames» véase: Cortequise 1990.



Nº.inv.71 Retrato de Mme. du Barry
como Flora



Versión del Retrato de Mme. du Barry
como Flora

Fecha: 1769

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 70, 5 x 57, 8 cm

Localización: Château du Versailles, París (Francia)³⁷⁶

Versión: c. 1770-1774, óleo sobre lienzo, 71 x 59 cm, National Gallery de Washington (EE.UU.)³⁷⁷

Personaje histórico: Mme. du Barry³⁷⁸

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Sutton 1968, p. 67, fig. 315; Conisbee *et alii*, 2009, pp. 142- ss, fig. 28; Trey 2013, p. 190, fig.3

Fuente imagen:

Imagen de la obra original: Trey 2013, p. 190

Imagen de la versión:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madame_du_Barry_Flora.png [Recurso en línea. Consulta 13 de octubre de 2019]

En este retrato a tres cuartos, François-Hubert Drouais representa a una mujer bajo la apariencia de Flora, y esta asimilación mitológica se realiza por la guirnalda que cruza su pecho de forma diagonal. La mujer de tez extremadamente pálida y con unas mejillas bastantes maquilladas es Jeanne Beçu, Mme. du Barry. Jeanne Bécu nació en 1743 y consiguió llegar a ser

³⁷⁶ Se encuentra en el Château du Versailles desde el 4 de mayo de 2011 gracias al empeño y al trabajo realizado por la Asociación de amigos del Palacio de Versalles que impulsó su compra en una subasta pública. Aparece en el inventario de las colecciones del Palacio como: V.2011.19.

³⁷⁷ Sutton 1968, p.67.

³⁷⁸ Sobre su biografía, véase: Conisbee *et alii.*, 2009.

la favorita del rey, Luis XIV, conocida como condesa du Barry al haberse casado con Guillermo de Barry. Es el primer retrato que Drouais realizó de Mme. du Barry pero llegó a realizar hasta cinco, sin incluir aquellas copias o réplicas de los mismos que podían o bien ser iguales o bien modificar alguno de sus aspectos.

En este caso, la obra obtuvo un gran éxito y fue objeto, incluso, de alabanzas como la que conforman los versos que se muestran a continuación³⁷⁹:

«Quels yeux ! que d'attraits ! qu'elle est belle !
Est-ce une divinite?
Non, c'est un'e simple mortelle,
Qui le dispute a la Beaute.
Entre vous qui decidera.
Beau cavalier, aimable Flore!
L'Olympe jaloux se taira,
Et l'univers surpris admire et doute encore».

³⁷⁹ Cit. en Williams 1910, p. 103.



Nº.inv.72 *Mme. du Barry como Flora*

Fecha: 1770

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 62 x 52 cm

Localización: Museo del Prado, Madrid (España)

Copias: Museo de Agen, Colección Heitz-Boyer , Broet, Wildenstein (Francia)

Personaje histórico: Mme. du Barry

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Luna 1978a, p. 289, fig. 3; Trey 2013, p. 191, fig.5

Fuente imagen: cedida por el Museo del Prado a través de la descarga de su página web, autorizado para ámbito académico y de investigación

De nuevo en formato oval, Drouais ha vuelto a retratar a Mme. du Barry a tres cuartos. La tez de su piel ya no es tan blanquecina como en el retrato anterior (nº.inv.71) sino que presenta un tono más oscuro. Flora vuelve a ser la figura mitológica escogida para el retrato y, en esta ocasión, la asimilación mitológica se ha conseguido con una corona de flores sujeta en una de sus manos y en una diadema de rosas como tocado. Las flores que aparecen presentan un color rosáceo que es muy acorde al que posee la tela de la estola que cubre su cuerpo, y que aparece perfectamente contrastada con el color blanco del vestido.

Su asimilación con Flora no siempre ha sido del todo clara, en el inventario del año 1856 del Museo del Prado se hace referencia a ella como: «919. Un cuadro titulado Retrato de mujer/ alto, 63 ancho 0,52»³⁸⁰.

³⁸⁰ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/madame-du-barry/956a130f-093b-4946-a653-80f0301dc13c?searchid=750d91e6-4100-b68a-bd4cf567d14606b3> [Texto en línea. Consulta: 13 de octubre de 2019].



Nº.inv.73 *La condesa de Provenza como Diana*

Fecha: c.1770-1780

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 101 x 83 cm

Localización: Musée de Versailles, París (Francia)

Versión:

- óleo sobre lienzo, 98 x 89 cm, Hartwell House, National Trust (Inglaterra)

Personaje histórico: Marie-Joséphine-Louise de Savoie, condesa de Provenza

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: AA.VV 1993, p. 92

Fuente imagen:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Drouais,_after_-_Marie_Jos%C3%A9phine_of_Savoy_as_Diana_-_Hartwell_House.jpg [Recurso en línea. Consulta 29 de abril de 2019]

En esta ocasión, el formato ha cambiado al menos en algún aspecto. La modelo ya no aparece sentada mirando de frente sino que, aunque siga estando representada a tres cuartos, está de pie y caminando. Aparece con un vestido azul y un peinado formado por una peluca con cabellos grisáceos muy común en la moda del momento.

La mujer, Marie-Joséphine-Louise, está caminando mientras un par de perros la acompañan. La representación de los animales es muy acorde a la figura mitológica con la que se asocia la modelo: Diana. Además, por otro lado, aparecen representados sus atributos iconográficos más representativos como la media luna, el carcaj y las flechas, además de una piel de animal que aparece dispuesta sobre su cuerpo.



Nº.inv.74 *Retrato de Mme. du Barry*

Fecha: 1771-1772

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: Musée de Versailles, París (Francia)

Personaje histórico: Mme. du Barry

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: Hyde 2008, p.171; Conisbee *et alii.*, 2009, p. 147; Trey 2013, p.193

Fuente imagen: Trey 2013, p.193, fig.7

Este retrato está protagonizado de nuevo por Mme. du Barry aunque su composición difiere bastante de las anteriores. Aparece representada de cuerpo entero aunque sentada en un trono cubierto por un manto rojo. La figura femenina está posando, mira al espectador y sostiene dos elementos, una lira y una corona de flores, cada uno de ellos con una mano mostrándoles a quiénes miran el cuadro.

Su peinado es muy acorde a la moda francesa del momento y está recogido con una cinta azul que actúa de diadema y que se corresponde al cinturón del mismo color que ciñe su cintura. El vestido que presenta es blanco y posee ribetes en dorado que llaman la atención sobre una piel pálida que cuesta diferenciar de la tela y que combina a la perfección con el mobiliario, es decir, las patas del trono o el escabel donde ha dispuesto uno de sus pies.

Mme. du Barry se ha asimilado a una musa, en concreto Erato, por presentar los elementos iconográficos ya citados, además, su relación con la Antigüedad se intensifica al aparecer otros aspectos como el busto que ha caído hacia atrás o la columna clásica que aparece en un segundo plano conformando el escenario de la pintura.



Nº.inv.75 *María Antonieta como Hebe*

Fecha: 1773

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 96 x 80 cm

Localización: Musée Conde, Chantilly (Francia)

Personaje histórico: María Antonieta

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Chavaray 1877, p. 179; Gruyer 1900, p.332; AA.VV 1993, p. 92; Salmon 1999, p.179, fig.2

Fuente **imagen:**

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie_Antoinette_dauphine_H%C3%A9b%C3%A9_Drouais_Chantilly.jpg [Recurso en línea. Consulta 29 de abril de 2019]

Drouais tuvo la oportunidad de contar con clientes que pertenecían a la realeza como, por ejemplo, María Antonieta. De apariencia muy juvenil fue representada en este cuadro a tres cuartos, sentada y acomodada entre nubes porque aparece asimilada a la figura mitológica Hebe. Por ello, ha representado un águila a su lado, como referencia a Júpiter, razón por la cual aparece un rayo anaranjado en una de las garras del animal. Además, como es común en las representaciones de Hebe, la figura sostiene la jarra y la copa o recipiente en el que sirve el néctar de los dioses³⁸¹. La figura femenina se ha representado de forma solemne con una apariencia típica en la moda del momento tanto por la disposición de las telas de su vestido como por el tratamiento del cabello, aunque el peinado distorsiona un tanto la configuración del rostro al representarlo de forma muy alargada. Gruyer defendió la idea de que la modelo fue representada como Hebe de forma muy consciente y como iniciativa del pintor, por ser una divinidad relacionada con la juventud.

Esta mujer posee una apariencia bella y delicada que no pasa desapercibida para los estudiosos del mundo del arte, por ejemplo Gruyer a principios del siglo XX describe este retrato utilizando expresiones de admiración hacia María Antonieta³⁸².

³⁸¹ En el canto de dicha copa aparece una inscripción en la que puede leerse: «Drouais 1773».

³⁸² Gruyer 1900, pp. 332-ss.



Nº.inv.76 *Retrato de la duquesa de Barry como Flora*



Versión *Retrato de la duquesa de Barry como Flora*

Fecha: 1773-1774

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 73 x 60 cm

Localización: Musée de Versailles, París (Francia)

Versión: François Hubert Drouais, 1773, óleo sobre lienzo, ubicación desconocida

Copia: grabado por Edmond Hédouin, 1879, 36, 4 x 26, 6 cm, Musée de Versailles, París (Francia)

Personaje histórico: Mme. du Barry

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Conisbee *et alii.*, 2009, p. 147; Trey 2013, p. 194, fig.8

Fuente imagen:

Imagen de la obra original:

<http://collections.chateauversailles.fr/#b90b30e6-f177-4d0e-86b2-1d0f36967c23>[Recurso en línea. Consulta 14 de septiembre de 2019]

Imagen de la versión: Conisbee *et alii.*, 2009, p. 147

La protagonista de esta obra vuelve a ser Mme. du Barry a quien Drouais retrató de nuevo bajo la apariencia de la figura mitológica de Flora. La disposición del cabello y la corona de rosas hacen que esta obra sea muy similar al retrato de la misma mujer analizado anteriormente (nº.inv.72) Aún así, existe una diferencia marcada, en el retrato previo la figura femenina adquiriría mucha importancia mientras que aquí un espacio considerablemente amplio se ha destinado a la representación de una guirnalda de flores que refuerza la identificación mitológica.

La modelo aparece representada a tres cuartos y de perfil, la disposición presenta delicadeza y sensualidad, aspecto reforzado por la disposición del vestido que se desliza por uno de sus hombros permitiendo ver la desnudez de su piel.



Nº.inv.77 *Elegante dama como Diana*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 91 x 71.5 cm

Localización: --

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: --

Fuente imagen:

[http://www.artnet.com/artists/fran%C3%A7ois-hubert-drouais/elegante-dame-als-diana-](http://www.artnet.com/artists/fran%C3%A7ois-hubert-drouais/elegante-dame-als-diana-Gn5EcnCFVvqWUeaIJwZBTQ2)

[Gn5EcnCFVvqWUeaIJwZBTQ2](http://www.artnet.com/artists/fran%C3%A7ois-hubert-drouais/elegante-dame-als-diana-Gn5EcnCFVvqWUeaIJwZBTQ2)[Recurso en línea.

Consulta 14 de octubre de 2019]

En esta obra, Drouais ha retratado a una mujer, que no se ha podido identificar, en una composición a tres cuartos en la cual aparece de pie. La composición difiere de aquellas que se han analizado pues el rostro posee unos rasgos totalmente diferentes a los que presentan de forma común las modelos de Drouais.

Destaca su espléndido vestido sobre el que se ha colgado una banda de flores. Este elemento podría identificarla con Flora pero presenta otro que otorga mayor significado a la composición, la flecha que sostiene con una de sus manos y que permite identificarla más directamente con la figura mitológica de Diana.

FRANÇOIS DUPONT, Louis Richard (Bayeux, 1734- Ruan, 1765)

Dupont fue un artista francés conocido, ante todo, por haber sido alumno de Jean-Marc Nattier. Siguiendo la metodología de trabajo de su maestro, se asocian como obras suyas un par de retratos mitológicos que justifican su inclusión en este catálogo³⁸³.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que trabajó con Nattier desde 1758 hasta 1762 y, más tarde, se trasladó a Rouen donde permaneció hasta el fin de sus días. Al parecer no viajó a Italia, como la mayoría de los artistas del momento, sino que permaneció toda su vida en Francia. Es difícil analizar su figura porque apenas existe documentación sobre ella, aunque merece la pena destacar la obra que publicó Georges Mahé en 1931, *Étude biographique sur Louis-Richard-François Dupont de Montfiquier, peintre normand élève de Nattier (1734-1765)*. En 2000, Xavier Salmon editó el catálogo de la exposición *Jean-Marc Nattier 1685-1766*, la cual se celebró de octubre de 1999 a enero de 2000 en el Musée National des Châteaux du Versailles et de Trianon. En este catálogo se incluyó un capítulo que estaba dedicado al estudio de la figura de Dupont como uno de los alumnos de Nattier más destacados.

³⁸³ Es complicado analizar en profundizar las obras pictóricas presentadas porque apenas se conservan fuentes sobre ellas.



Nº. inv.78 *Retrato de mujer como Diana*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 80 x 64 cm

Localización: --

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: --

Fuente imagen: http://www.artnet.com/artists/louis-richard-fran%C3%A7ois-dupont/portrait-de-femme-en-diane-FHEshcHP5gM_33Q2edBLQ2 [Recurso en línea.

Consulta 26 de noviembre de 2019]

François Dupont muestra, en este retrato mitológico, un esquema iconográfico un tanto diferente. Ha dejado a un lado las representaciones convencionales de Diana en medio de un escenario natural acompañada de sus atributos más representativos. En este caso la mujer sujeta con los dedos, como si no quisiera agarrar con fuerza, una flecha, además de llevar colgado un carcaj con otras más en la espalda. La media luna apenas se ve al haber sido dispuesta entre su cabello y tener un tamaño pequeño.

La mujer deja parte de su pecho al desnudo y mira al espectador en actitud de posar, aunque la propia composición implique dinamismo.

El escenario en el cual se representa el modelo, no puede ser identificado pues se ha llevado a cabo utilizando una única gama cromática que le otorga una sensación compacta.



Nº.inv.79 *Retrato de mujer como Musa*

Fecha: --

Técnica:--

Medidas: --

Localización: --

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: --

Fuente imagen:

<https://www.proantic.com/en/display.php?mode=obj&id=208949> [Recurso en línea. Consulta 26 de noviembre de 2019]

El retrato mitológico de esta mujer, que no ha sido posible identificar, muestra de forma sencilla a la modelo retratada a tres cuartos, posando ante el espectador. Su apariencia, sobre todo la disposición de su cabello, corresponde a la moda francesa del momento. Su rostro es muy similar a aquellos que aparecían en la obra de Jean-Marc Nattier con las mejillas así de sonrosadas.

Que la modelo aparezca con una lira hace que se plantee la opción de considerar que ha sido retratada bajo la apariencia de una musa.

GARDNER, Daniel (Kendal, 1750- Londres, 1805)

Daniel Gardner es un artista inglés merecedor de análisis y estudio debido a la producción de retratos que llevó a cabo. Sin embargo, su figura ha pasado desapercibida en la historiografía debido, sobre todo, a que sus obras no se encuentran en museos sino que están en manos de particulares, algo bastante lógico si se tiene en cuenta que eran retratos, encargados por diferentes individuos.

Daniel Gardner no podía faltar en este catálogo pues fue un artista que tuvo cierta relación con el Retrato Mitológico, aunque de forma sutil. Destaca en su producción el retrato de una mujer asimilada a la figura mitológica de Circe y el de otra, una actriz, asimilada a una musa, por lo que se entiende que fue conocedor de las tendencias pictóricas del momento.

Para justificar la importancia que poseyó este artista se ha recurrido al análisis de dos publicaciones dedicadas a su figura. Una de ellas es la obra de George Charles Williamson que aunque fue publicada en 1921 se escribió entre 1908-1909. En ella, Williamson realizó un estudio de sus primeros años, de su familia y la condición que tenían, de la técnica utilizada por Gardner al igual que de sus bocetos. Analizó también los grabados realizados de sus obras, las exposiciones en las que participó o los modelos que retrató, entre otros aspectos. En la última parte incluyó una lista de obras y otra de grabados muy útil para conocer más fielmente su producción.

El trabajo de Williamson ha resultado muy útil en este catálogo para comprobar el tipo de retratos que llevó a cabo, sin embargo, posee algunos errores que ha destacado Helen Kapp al referenciarlo en su publicación *Daniel Gardner 1750-1805* (1972). Es un artículo que llevó a cabo esta autora en el catálogo de la exposición con título homónimo celebrada en The Iveagh Bequest (Kenwood House) en la misma fecha. Además, realizó un análisis del desarrollo de Gardner como pintor teniendo en cuenta su formación y las características de su obra.

Los datos coinciden en que Daniel Gardner provenía de una familia humilde, un padre panadero y una madre talentosa que tuvo cierto manejo en las artes, sobre todo en el dibujo y acuarela. No se conoce mucho sobre sus primeros años, casi no se ha conservado documentación sobre ello. Su formación estuvo marcada por la influencia que ejercieron sobre él artistas como George Romney y Sir Joshua Reynolds y, aunque tuvo que marchar a Londres para continuar su formación, antes se ocupó de fijar una clientela en Kendal que le otorgó una base económica para poder comenzar su carrera.

Según H. Kapp fue el mismo Romney quién aconsejó a Daniel Gardner que no aceptase encargos para exponer pues estos tendrían que ser sometidos a un tribunal que se encargaba de dictar qué obras artísticas eran las valiosas, y según Kapp seguramente se plantearía la cuestión de que ¿para qué pasar este proceso si ya poseía una amplia clientela?³⁸⁴. Fuese como fuera, es cierto que no aparecen obras de Gardner en los catálogos de exposiciones del momento, algo que dificulta en la actualidad su estudio.

Este pintor comenzó produciendo obras en pastel que se caracterizaron por poseer líneas muy finas que permitían una perfecta representación del cabello o de detalles de las vestimentas. Por otro lado, la producción de Gardner se caracteriza por el variado uso de técnicas utilizadas, pastel, óleo -a partir de 1779 aproximadamente- o *gouache*. En cuanto al *gouache*, desarrolló una tipología muy concreta que se conoce como *Body-colour*. Ya había sido utilizado desde época medieval, pero solo en obras de dimensiones pequeñas como una miniatura. Gardner comenzó a recurrir a esta técnica con frecuencia consiguiendo crear tonos muy opacos que caracterizan en gran medida su obra³⁸⁵.

Aunque no influye en el análisis de este catálogo, destaca en su obra otro aspecto característico, analizado por Williamson: la representación de niños. Según el autor este pintor fue muy aficionado a utilizar modelos infantiles, a los cuales lograba retratar con más calidad que a los adultos. También tuvo mucha habilidad con la representación de los paisajes de fondo de los retratos³⁸⁶.

³⁸⁴ Kapp 1972, s.pág.

³⁸⁵ Kapp 1972, s. pág.

³⁸⁶ Williamson 1921, pp. 70-ss.



Nº.inv.80 *Ms. Elliot como Circe*

Fecha: c. 1780

Técnica:--

Medidas: 12 x 10 cm

Localización: previamente se encontraba en la Colección Harcourt. Actualmente localización desconocida.

Copias: grabado por T. Watson

Personaje histórico: Ms. Elliot³⁸⁷

Personaje mitológico al que se asocia: Circe

Bibliografía: Williamson 1921, p. 100, 143

Fuente imagen: Williamson 1921, p. 101

Daniel Gardner realizó este pequeño retrato en el que se representó a Ms. Elliot bajo la apariencia de la hechicera Circe. En un formato rectangular retrató el busto de la mujer, quién aparece posando totalmente de frente, mirada fija hacia el espectador, aspectos que consiguen dotar a la obra de un perfecto equilibrio compositivo.

El peinado se corresponde con los propios de la moda del momento y en cuanto a la vestimenta, se han utilizado diferentes telas inspiradas en su disposición por el mundo clásico. No se conoce la ubicación de la obra por lo que no existen imágenes a color que permitan conocer de forma más real esta pintura. Gracias a G.C Williamson se sabe que el vestido es azul, mientras que la copa que sujeta con una de sus manos es roja³⁸⁸. Esta copa junto a la especie de varita que sujeta, son los elementos que pueden ser identificados como los atributos iconográficos, aquellos que permiten su identificación.

³⁸⁷ En la obra de Williamson se menciona que hay cierta confusión en identificarla, pudiendo ser el retrato de Georgiana Spencer o el de Ms. Elliot, aunque este último es el más tenido en cuenta de los dos. Williamson 1921, p. 143.

³⁸⁸ Williamson 1921, p. 100.



Nº.inv.81 *Mujer como Venus*³⁸⁹

Fecha: --

Técnica: pastel sobre papel

Medidas: 69.8 x 57.2 cm

Localización: Colección privada

Copias: es una copia del original realizado por Sir Joshua Reynolds (nº.inv.200)

Personaje histórico: Ms. Wilson o Lady Hamilton³⁹⁰

Personaje mitológico al que se asocia: Venus

Bibliografía: --

Fuente imagen:

https://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5537647

Daniel Gardner ha realizado una versión de la obra de Sir Joshua Reynolds, *Venus con Cupido* (nº.inv.200) en pastel. La composición pictórica es casi idéntica a la utilizada por Reynolds aunque el uso del pastel le otorga un carácter diferenciado, transmite una sensación menos agresiva que la que presentaba el óleo de Reynolds con colores tan llamativos como el rojo que usa en las cortinas. Sin embargo, las figuras aparecen retratadas en la misma disposición, obteniendo un resultado muy similar entre ambas obras. El único elemento diferenciador de la composición es la serpiente que Gardner decidió incorporar a la obra.

³⁸⁹ Christie's hace mención de esta obra utilizando el siguiente título: *The snake in the grass*, pues el autor representó una pequeña serpiente sobre la hierba que aparece a la derecha de la obra pictórica, justo al lado del brazo de la figura femenina, la cual no aparece en la obra original de Reynolds. https://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5537647 [Texto en línea. Consulta: 29 de septiembre de 2019].

³⁹⁰ La identificación de la modelo ha sido analizada en la ficha técnica del nº.inv.200 de este catálogo.



Nº.inv.82 *Retrato de actriz como una Musa*

Fecha: -

Técnica: gouache y pastel

Medidas: 97.3 x 65 x 4.6 cm

Localización: Abbot Hall Art Gallery, Kendal (Inglaterra)

Personaje histórico: no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: --

Fuente imagen: imagen cedida por la Abbot Hall Art Gallery de Kendal³⁹¹

Daniel Gardner ha retratado a una mujer que aparece representada de figura completa en medio de un escenario campestre. Va vestida con un traje común en la época, casi contemporáneo y, al igual que su peinado, no aporta un carácter clásico. Sin embargo, la figura femenina sujeta una máscara con una de sus manos. Según el título de la obra se puede conocer que la retratada era actriz, aunque se desconoce su identificación. Podría ser solo una actriz que ha sido representada con una máscara para hacer alusión a su profesión. No obstante, en un segundo plano aparece un grupo de figuras que parecen estar danzando unidas por las manos mientras giran en círculo y que en este catálogo se han identificado con las musas, al tener en cuenta que la disposición en corro ha sido una de las representaciones iconográficas más recurrentes para la representación de las musas en la Historia del Arte.

³⁹¹ Me gustaría destacar la ayuda ofrecida por uno de los conservadores del museo, Heather Dawson-Mains, el cual me facilitó un inventario en el que se incluían todas las obras de Gardner que poseía este Museo, además de la imagen de este retrato (AH02025/80).

GOBERT, Pierre (Fontainebleau, 1662 – París, 1744)

El artista Pierre Gobert realizó varios retratos mitológicos, lo que ha hecho indispensable incluirle en este catálogo. Sin embargo, resulta muy complicado obtener información tanto de su obra como de su vida, pues no se han llevado a cabo exposiciones sobre su figura. La información de la cual disponemos sobre su producción artística es escueta y se basa en las numerosas imágenes de sus retratos que se encuentran en diferentes páginas web. Como estas páginas web no poseen información verídica, o al menos, no cotejada científicamente, el análisis de los retratos presenta, en su inmensa mayoría, vacíos de información difíciles de solventar³⁹². Este vacío de información llega hasta la actualidad y conlleva la no identificación de todas sus obras, aunque éstas presenten un carácter bastante similar³⁹³.

Entre los autores que han tratado de otorgar más luz a la figura de Gobert destaca E. Thoison quién publicó en 1903 *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements salle de l' hémicycle, a l'école nationale des beaux-arts* obra en la que destinó un amplio espacio a la figura del artista. El autor sacaba a colación la idea de que Pierre Gobert provenía de una familia de artistas y, aún siendo casi un muchacho cuándo perdió a sus padres, trató de buscar un lugar en el que poder desarrollar su obra. De la misma manera, la pérdida de sus hijos, que no llegaron a la edad adulta, no le detuvo y pronto obtuvo un gran éxito en la sociedad del momento. Unos años después de estos trágicos sucesos, en 1701, llegó incluso a ser admitido por la Academia³⁹⁴.

Su éxito le proporcionó una situación económica bastante estable, pues si se hace un análisis de los modelos a los que representó pronto se hace notar que todos ellos pertenecían a las altas clases sociales. El círculo privilegiado de princesas, duquesas o nobles damas fue el que llamó la atención del pintor y aunque estas mujeres no aparecen retratadas con mucha elegancia o mucha distinción, al menos, se percibe el lujo que las rodeaba a través de la representación de las telas o de los peinados, por ejemplo.

³⁹² Se ha reconocido que fue un artista poco llamativo para la historiografía, ni siquiera aparecía en el *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIème et XIXème siècles...* Luna 1976, p. 364.

³⁹³ «Enfin, que de portraits identifiés avec certitude sont conservés dans les familles et les collections particulières où le hasard seul peut les faire découvrir!». Thoison 1903, p. 118.

³⁹⁴ «Avec une facilité dont il donnera bien d' autres preuves, il brosse ces deux toiles et, dès le 31 décembre de la même année, il les soumet à l'Académie». Thoison 1903, p. 102; Luna 1976, p. 363.

La mayoría de sus obras fueron óleos pero se debe destacar que también produjo pasteles como indica Neil Jeffares en su diccionario³⁹⁵. Ya en el siglo XX, el español Juan J. Luna advirtió en un artículo sobre la figura del artista que éste había producido numerosas obras, aunque esto no había beneficiado a su reputación pues no se valoró ni en su época ni posteriormente³⁹⁶.

³⁹⁵ Jeffares 2006, p. 210-211.

³⁹⁶ Luna 1976, p. 364.



Nº.inv.83 *Mme. de Blois como una Musa*³⁹⁷

Fecha: c. 1710

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 80 x 66 cm

Localización: Museo del Prado, Madrid (España)

Personaje histórico: Mme. de Blois, princesa de Conti

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: Luna 1976, p. 365

Fuente imagen: cedida por el Museo del Prado a través de la descarga de su página web, autorizado para ámbito académico y de investigación

Gobert retrató a Mme. de Blois bajo la apariencia de una musa. Es representada a tres cuartos y de pie. Su apariencia es muy juvenil, demasiado para la edad que se supone que tenía teniendo en cuenta su nacimiento en 1666. Lleva un vestido rosa que se entremezcla con una camisola blanca. Las telas se ciñen a la altura de la cintura intensificando los atributos femeninos. El vestido es atemporal, pero no pertenece a la antigüedad clásica. Sin embargo, el peinado sí que es contemporáneo, común en las mujeres francesas, sobre todo, del siglo XVIII: recogido en la zona alta, dejando caer un mechón en la zona inferior a modo de coleta y totalmente empolvado siguiendo las pautas estéticas del momento.

La relación con la Antigüedad se establece a través de la representación de la lira que sujeta con una de sus manos y que justifica su asimilación con una musa, quizás Erato que solía ir acompañada de la lira e incluso de una corona de rosas que pueden identificarse con el adorno floral que utiliza como tocado.

³⁹⁷ De forma previa, se comentaba que aquellos que han estudiado la figura de Pierre Gobert consideraron que muchas obras atribuidas a otros autores seguramente, en realidad, habrían sido realizadas por Gobert. Como ejemplo de estas confusiones destaca este retrato que estuvo atribuido al artista Jean-Marc Nattier: “257. Otro de una señora de medio cuerpo con una lira en la mano derecha, de la misma mano y tamaño que los antecedentes [...], Palacio Real de Madrid. 1747. Cit. en Luna 1976, p. 365. Fue Marcel Nicolle quien identificó a Gobert como autor de esta obra en el catálogo *La Peinture française au Musée du Prado* (1925).



Nº.inv.84 *María Adelaïda de Saboya como Venus*

Fecha: c. 1712³⁹⁸

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 216 x 268 cm

Localización: Museo del Prado, Madrid (España)

Personaje histórico: María Adelaïda de Saboya

Personaje mitológico al que se asocia: Venus³⁹⁹

Bibliografía: --

Fuente imagen: cedida por el Museo del Prado a través de la descarga de su página web, autorizado para ámbito académico y de investigación

Es un retrato de grupo en el cual interesa, ante todo, el retrato de María Adelaïda de Saboya la mujer que aparece representada en medio de la composición. Ésta posa ante el espectador y para ello mantiene la mirada en una actitud tranquila. El vestido blanco con zonas de transparencia cae ligero y permite ver el pecho desnudo de la mujer. Por otro lado, su peinado es muy similar al que presentaba Mme. de Blois en el retrato anterior (nº.inv.83).

Los dos *putti* o amorcillos que aparecen flanqueando a la figura femenina son sus hijos. A su izquierda aparece el que será Luis XV de Francia que porta una antorcha. El otro de los hijos ha sido identificado con Luis, duque de Bretaña y Delfín de Francia, el segundo hijo de María Adelaïda de Saboya y de su marido Luis, duque de Borgoña. No obstante, esta identificación no

³⁹⁸ Juan J. Luna lo referencia en el periodo cronológico que se comprende entre 1710 y 1720 teniendo en cuenta el estilo que presenta. Luna 1976, p. 372.

³⁹⁹ En la página web del Museo del Prado se puede comprobar cómo, durante algún tiempo, se consideró que la modelo había sido identificada como María Francisca, hija de Luis XIV y de Madame de Montespan y se pensó que había sido representada bajo la apariencia de Leda. Véase: en el denominado Inv. Real Museo, 1857. Núm. 1041, se describe esta obra de la siguiente manera: Largillierres (Nicolas) / 1041. Alegoría. / Una joven vestida de blanco está sentada / cerca de un estanque, en el cual hay un / cisne que parece irse acercando a ella. A / la derecha entre un amorcito y una nin- / fa tienen una guirnalda de flores, y a / la izquierda se ve otro con una antorcha / en la mano. Parece aludir esta composi- / ción a la fabula de Jupiter y Leda. / Alto 7 pies, 8 pulg; ancho 9 pies, 6 pulg. Aunque previamente, en otros inventarios como el Inv. Felipe V, Palacio Nuevo, 1747. Núm. 222, ya se había identificado con Venus. Juan J. Luna también reconoció que se había asimilado con Leda aunque identificó a la modelo como Adelaïda de Saboya, duquesa de Borgoña, acompañada de sus hijos, sin interpretación con un posible episodio de la Mitología (se limitaba a la somera descripción como “retrato familiar con aire mitológico”). La identificación como Venus es posterior al Inventario General de Pinturas publicado en 1990 y es la que actualmente reconoce el Museo del Prado.

es segura y, por ello, deben tenerse en cuenta los siguientes aspectos. El rostro es afeminado, difiere del rostro de su otro hijo y, además, el cabello es ligeramente más largo que el de su hermano por lo que podría tratarse de una mujer. Si se tiene en cuenta que las figuras que están alrededor están adornando a la figura con guirnaldas de flores, la opción de que pueda ser una mujer se refuerza. Como el matrimonio no tuvo hijas, cabe la posibilidad de que, en realidad, se esté representando a la infanta Mariana Victoria de Borbón con la que prometieron al último de sus hijos, aunque nunca llegaron a casarse. Sin embargo, las fechas no coinciden pues no se prometieron hasta 1722 y el cuadro se realizó unos diez años antes.

Si en realidad estuviese representando a su segundo hijo, Luis Duque de Bretaña y Delfín, tal y como dice el Museo del Prado debería aparecer éste con la antorcha del poder y no su hermano pequeño, debido a que aún nadie sabía que iba a morir tan prematuramente. De manera que queda en entredicho la identidad de ambos angelitos. Sea de la manera que sea, lo que está claro es que en ese mismo año María Adelaida de Saboya murió por lo que esta obra podría estar aludiendo al amor que profesaba por sus hijos.

Las referencias mitológicas se caracterizan a través de los atributos comunes de la diosa Venus, palomas o *putti* con flechas, por ejemplo. La composición es muy similar a la que presentaba una de las obras tempranas de Gobert, *Madame de Blois como Galatea* (1691, desconocido) y que tiene mucho que ver con los esquemas compositivos barrocos que tanto proliferaron en las casas reales y como forma de retratar, sobre todo, a las familias de los reyes, esquema que se desvincula, en cierta medida, del Retrato Mitológico.



Nº.inv.85 *Charlotte-Aglæ d'Orleans
duquesa de Modena como Hebe*

Fecha: c. 1720

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 120 x 90 cm

Localización: Château du Versailles, París (Francia)

Personaje histórico: Charlotte-Aglæ d'Orleans
duquesa de Modena

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Thoison 1903 pp. 133-134, fig. 14;
Salmon 1999, p.111, fig. 3

Fuente imagen:

<http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/228238>

[Recurso en línea. Consulta 25 de marzo de 2019]

Charlotte-Aglæ d'Orleans ha sido retratada por Gobert a tres cuartos en un lienzo enmarcado con un registro ovalado. La mujer está sentada, posando ante el espectador. El vestido blanco permite ver el pecho mientras que una túnica azulada cae desde el hombro a la zona de la cintura. Con las manos sujeta dos elementos muy importantes para conocer su asimilación: una copa y una jarra, relacionados con Hebe, la copera de los dioses⁴⁰⁰. Además, bajo uno de sus brazos, aparece un águila, aunque la sensación que proporciona al espectador es que fuese un animal doméstico, que llama la atención de la mujer, supongamos que para poder beber de la copa que levanta con una de sus manos.

⁴⁰⁰ «En Hébé. Assise, presque de face, la princesse est vêtue d'une robe de mousseline blanche, décolletée; grande écharpe bleue avec une guirlande de fleurs; une autre guirlande très légère traverse la-poitrine; Heurs dans les cheveux. De la main droite elle tient un gobelet d'or; de la gauche, une aiguière». Thoison 1903 pp. 133-134.



Nº.inv.86 *Dama con dos niños*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: desconocida

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Luna 1976, p. 382, fig. 14

Fuente imagen: Luna 1976, p. 382

Pierre Gobert realizó varios retratos mitológicos en los que asimiló a la modelo con la divinidad Flora y en esta obra puede distinguirse dicha apariencia. La figura femenina en medio de la composición ha sido representada a tamaño completo aunque está sentada sobre una superficie. Lleva un vestido pomposo, que no es común en el mundo antiguo pero que otorga teatralidad a la composición.

Flanqueando a la mujer ha retratado a dos niños que se unen a ella al sujetar una guirnalda de flores, elemento que justifica la asimilación mitológica comentada anteriormente. Los niños aparecen semidesnudos adquiriendo una apariencia más similar a la de los *putti*.



Nº.inv.87 *Dama con dos amorcillos*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: Colección privada

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Venus

Bibliografía: Luna 1976, p. 385, fig. 16

Fuente imagen: Luna 1976, p. 382

La mujer que ha retratado Gobert aparece sentada mirando hacia el frente con una expresión seria. Lleva un vestido en el que las telas ofrecen contrastes lumínicos. Flanqueando a la figura mitológica el artista ha representado dos figuras de menor tamaño, dos amorcillos que se miran entre sí y que parecen tener algo que contarse. Que sean dos amorcillos relaciona a la figura femenina con Venus.



Nº.inv.88 *Mujer como Venus*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 130, 2 x 102, 9 cm

Localización: desconocida

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Venus

Bibliografía: AA.VV (1992-93), p. 48

Fuente imagen: <http://www.artnet.com/artists/pierre-gobert/portrait-of-a-lady-as-venus-zQUMrqlYdE0rEsq8J-Cz5w2> [Recurso en línea.

Consulta 20 de octubre de 2019]

De nuevo, Gobert ha retratado a una mujer bajo la apariencia de Venus. Representada a tres cuartos y sentada, la modelo dirige su mirada hacia un extremo mientras sujeta con una de sus manos una antorcha en lo alto. A su lado, aparece la figura de un *putto* que trata de encender su antorcha con la de la dama y su rostro muestra una gran concentración. El escenario es difícil de distinguir, parece celestial, pero no está del todo claro dónde se desarrolla la escena.



Nº.inv.89 *Mujer como Venus*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 146, 3 x 113 cm

Localización: Bavarian State Painting Collections
Munich (Alemania)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Venus

Bibliografía: --

Fuente imagen:

<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/pierre-gobert/bildnis-einer-dame-als-venus> [Recurso en línea.

Consulta 20 de octubre de 2019]

Aunque la obra no se encuentra en buenas condiciones, se puede distinguir la figura central retratada a tres cuartos, de pie en la composición y acompañada de otras dos figuras, por un lado, una segunda figura femenina que le ofrece una paloma a la dama central; y por otro lado, la figura de un *putto* que sostiene un arco y que levanta un brazo para poder agarrar una de las telas del vestido que ondean en el aire.



Nº.inv.90 *Mme. de Lambesque*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 115, 5 x 101, 8 cm

Localización: Bavarian State Painting Collections, Munich (Alemania)

Personaje histórico: Mme. de Lambesque

Personaje mitológico al que se asocia: Venus

Bibliografía: --

Fuente imagen:

<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/pierre-gobert/madame-de-lambesque> [Recurso en línea.

Consulta 20 de octubre de 2019]

En este retrato, Pierre Gobert ha retratado a la modelo, Mme. de Lambesque, como Venus. La mujer, representada en tres cuartos aparece de pie, mirando al espectador en actitud de posar ante él. Lleva un vestido voluptuoso con un poco de escote y cuyas telas ondean en el aire, mientras que el peinado es característico de la moda del momento. La asimilación mitológica se ha realizado gracias a la antorcha que sujeta, a la guirnalda de flores y a Cupido que aparece a su lado, y que la mira con atención. Ella le ayuda a llevar el arco y las flechas, pequeños elementos que cuelgan de una de sus manos.



Nº.inv.91 *Mme. de Janet*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: --

Personaje histórico: Mme. de Janet

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: --

Fuente imagen:

<https://www.pinterest.es/pin/520517669424027700/?lp=true>

[Recurso en línea. Consulta 21 de octubre de 2019]

Mme. Janet ha sido retratada bajo la apariencia de la diosa Diana. Como fue común en el siglo XVIII las representaciones de la divinidad se caracterizaron por presentar a una modelo que llevaba un vestido azulado. Los elementos iconográficos son, en este caso, la media luna sobre la cabeza, el arco que lleva en una de sus manos, el carcaj que cuelga de su espalda y los dos perros que le acompañan. La mujer, retratada a tres cuartos, dirige su mirada al espectador observando con calma aunque la disposición de sus telas proporcione la sensación de dinamismo.



Nº.inv.92 *Retrato de mujer como Pomona*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 91 x 75 cm

Localización: --

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Pomona

Bibliografía: --

Fuente imagen: <http://www.artnet.com/artists/pierre-gobert/vertumnus-und-pomona-g98MpVCsEnY24jO456OsQw2>[Recurso en línea.

Consulta 21 de octubre de 2019]

Pierre Gobert retrató a esta pareja, formada por individuos no identificados, bajo la apariencia de una famosa pareja mitológica del mundo clásico: Pomona y Vertumno. Vertumno enamorado de Pomona tuvo que disfrazarse de vieja para poder establecer una conversación con ella. Adoptó una postura común entre las alcahuetas y comenzó a hablarle de un joven que podría resultar de gran interés, mientras que terminó su discurso dejándose ver y revelando su identidad. La escena de esta pintura corresponde con el momento durante el cual, Vertumno aún bajo su disfraz, está hablando con Pomona. Como elementos iconográficos aparecen las frutas acompañando a la mujer, además de la señora que aparece en un segundo plano y que puede identificarse como Vertumno.

La modelo aparece con un vestido que es común en la obra de Gobert, al igual que su peinado característico de la época.

GRIMOU, Alexis (Argenteuil, 1680 – París, 1733)

Se propone el análisis del artista Grimou en este catálogo aunque éste posea tan solo una obra que pueda ser incluida en el estudio, al ser considerada como una obra pictórica de gran interés. Se trata de un Autorretrato como Baco, conservado en el Musée Magnin (Djon, Francia), especialmente interesante pues quizás sea la única ocasión en la que un artista se ha retratado a sí mismo como el dios Baco. Aunque pueda parecer intrigante la explicación bastante sencilla y mundana: fue un gran bebedor, lo que le causó problemas que afectaron a su vida y a su carrera.

La historiografía no ha tenido en gran consideración a Alexis Grimou y ni las instituciones artísticas ni los investigadores han mostrado gran interés en su figura por lo que no se sabe mucho sobre él. En primer lugar, sus contemporáneos reflejaron de forma muy breve la presencia de Grimou en el panorama artístico. Dezallier d'Argenville mencionó al artista en su obra *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (1745) al igual que hizo Lacombe en *Dictionnaire des beaux-arts* (1766). Füssli le dedica algo más de interés en la publicación *Geschichte der besten Kiinstler in der Schweiz* (1770) o Nougaret en *Anecdotes des Beaux-Art* (1776)⁴⁰¹. Muchos de los datos que se publicaron en relación a su figura caracterizaron a Grimou como una persona adicta al alcohol que prefirió estar siempre asociado a personas de baja condición, frecuentemente ebrios, llegando incluso a rechazar encargos que provenían de las clases sociales más altas⁴⁰². Se puede decir que no le importó ningunear a sus comitentes o a las personalidades interesadas por su obra lo que trajo consigo trágicas consecuencias económicas⁴⁰³.

A principios del siglo XX, en 1913, Gabillot publicó la obra *Alexis Grimou, peintre français* a través de la cual se pretendía dar más luz a la figura del artista. Sin embargo, el propio autor reconoce las grandes lagunas que existían sobre este pintor, sobre todo en relación con sus primeros años de formación. Parece que deambuló de un

⁴⁰¹ Estas publicaciones son citadas como estudio historiográfico en el artículo de George Levitine *The Eighteenth-Century Rediscovery of Alexis Grimou and the Emergence of the Proto-Bohemian Image of the French Artist* (1968).

⁴⁰² Levitine dice textualmente que «Grimou is characterized as a drunkard of epic proportions». Levitine 1968, p. 61.

⁴⁰³ Se ha hecho hincapié en que su caracterización de artista descuidado, maleducado y agresivo no era una imagen habitual en el imaginario colectivo del momento por lo que resultó, al menos, llamativa en la sociedad. Levitine 1968, pp. 58-ss.

taller a otro, incluso intentando ser miembro de la Academia⁴⁰⁴. Un aspecto que todos los investigadores han destacado ha sido la influencia de la pintura holandesa en su obra, sobre todo, la pintura de autores como Rembrandt y Van Dyck, gracias a los cuadros que supuestamente- pues no está documentada dicha experiencia- pudo ver en una tienda de un distribuidor de segunda mano. No obstante, sus retratos sí reflejan dicha influencia a través del uso del claroscuro, de la elección de la vestimenta o de la disposición de la propia figura. Por otro lado, su obra muestra la influencia recibida por otro artista, en este caso francés, François de Troy a través del cual, seguramente, se acercó al retrato de influencia clásica.

⁴⁰⁴ Sutton 1968 p. 83.



Nº.inv.93 *Autorretrato como Baco*

Fecha: 1728

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 101 x 81 cm

Localización: Musée Magnin, Dijon (Francia)

Personaje histórico: Alexis Grimou

Personaje mitológico al que se asocia: Baco

Bibliografía: Gabillot 1991, p.55

Fuente imagen: <https://musee-magnin.fr/objet/autorportrait-en-bacchus> [Recurso en línea. Consulta 25 de marzo de 2019]

El autorretrato de Alexis Grimou bajo la apariencia de Baco muestra una gran originalidad⁴⁰⁵. El artista aparece representado a tres cuartos, de pie, en medio de un escenario agreste en el cual predomina un carácter un tanto tenebrista. La figura está de espaldas y gira su cuerpo para poder dirigir la cabeza hacia el espectador. Su torso se muestra desnudo mientras que la parte inferior de su cuerpo ha sido cubierta por una piel de leopardo. En sus manos sujeta un vaso del que parece estar bebiendo, y que puede ser considerado el atributo más característico de Baco, además de un callado coronado por una piña.

La disposición de la figura, la escala cromática y el tenebrismo que muestra la composición recuerda a la pintura holandesa del siglo XVII.

⁴⁰⁵ Se ha atribuido a Joseph Vivien la realización de un retrato mitológico en pastel de un hombre bajo la apariencia de Baco en torno a la misma época. Sin embargo, este retrato no ha sido incluido en el catálogo porque dicha atribución no está probada documentalmente, y seguramente Vivien no llegase a realizar retratos mitológicos.

HAMILTON, Gavin (Lanarkshire, 1723-Roma, 1798)

Gavin Hamilton nació en Escocia en 1723, aunque pasó la mayor parte de su vida en Italia, país en el que se afincó y en el que disfrutó de cierto prestigio artístico. Sin embargo, su figura no se ha estudiado demasiado por lo que ha quedado un tanto relegada en el ámbito académico. Aún así, se conserva documentación de gran importancia como la obra que produjo el propio artista, *Schola Italica picturae* (1773) cuyo contenido está conformado por cuarenta grabados de obras de alto nivel renacentistas y barrocas⁴⁰⁶. Que Gavin Hamilton llevase a cabo esta publicación concede la oportunidad a los estudiosos de conocer hasta qué punto obras de arte de otras épocas habían llegado a influir en el desarrollo de su propia pintura.

No obstante, la historiografía en torno a esta figura artística sufrió un considerable vacío tras la muerte del pintor y hay que esperar al siglo XX para encontrar una publicación sobre Hamilton que consiga aportar avances científicos. En 1994, Gill Perry y Michael Rossington publicaron la obra *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture* contando con la participación de otros autores⁴⁰⁷. En esta obra, Duncan Macmillan incluyó su artículo «Women as hero: Gavin Hamilton's radical alternative» a través del cual destacó el papel filohelénico tan de moda en la época que adquirió el artista⁴⁰⁸.

Posteriormente, Gavin Hamilton comenzó a destacar entre los especialistas, por otros aspectos como, por ejemplo, su relación con Italia. Cesareo analizó esta cuestión en un artículo que tenía por título «Gavin Hamilton (1723-1798): a gentleman of probity, knowledge and real taste⁴⁰⁹». Su primer viaje a Italia lo realizó en 1744 con Lord Hyndford al acompañarle en su Grand Tour. El impacto que le causó lo que pudo contemplar en Italia fue tal que, desde ese momento, el reflejo de la Antigüedad estuvo presente en su obra. Tan solo 4 años después, Gavin Hamilton volvió a Italia, en esta ocasión a Nápoles, una ciudad que le asombró:

«Abbiamo fatto insieme un viaggio a Napoli, e tra l'andare e l'ritornare, siamo stati più si dei settimane; ma l'assicuro, che in vita mia non ho fatto mai viaggio tanto a

⁴⁰⁶ Algunos de sus grabados pueden conocerse a través de este recurso en línea: https://www.europeana.eu/portal/es/record/9200271/BibliographicResource_3000058903322.html [Consulta: 2 de julio de 2019]

⁴⁰⁷ Perry-Rossington 1994.

⁴⁰⁸ Macmillan 1994, p. 81.

⁴⁰⁹ Cesareo 2003, p. 211.

genio mio. Napoli e veramente una citta degna d'esse veduta da tutti, e specialmente da' dilettanti nella pittura essendovi molti quadri e pitture di autori famosi⁴¹⁰».

Tras el estudio de la figura de Gavin Hamilton llevado a cabo por estos autores, destaca la dedicación que ha presentado Brendan Cassidy al análisis del pintor. En 2004 publicó un artículo en *The Burlington Magazine* bajo el título de «Gavin Hamilton, Thomas Pitt and statues for Stowe» en el que el autor hizo referencia a la faceta de Gavin Hamilton no solo como artista, sino también como anticuario y coleccionista⁴¹¹. El estudio de la figura de Hamilton como coleccionista y anticuario ha estado presente en el trabajo de Brendan Cassidy de forma constante. En 2010 publicó «Gavin Hamilton: A scots dealer in old masters in 18th Century Rome», artículo en el que volvía a hacer referencia a la práctica coleccionista de Hamilton. Cassidy consideró que el artista había realizado una intensa labor de coleccionismo a través de la cual se puede comprobar cómo, no solo la Antigüedad le causó admiración sino que las obras producidas por los maestros clásicos del Renacimiento —como Veronés— y del Barroco eran las que más interés despertaban en el escocés⁴¹². Su pasión por el coleccionismo le llevó a realizar numerosos viajes, mientras descubría obras, iglesias o ruinas que le permitían adquirir piezas valiosas que, más tarde, podía vender.

Su faceta como pintor no puede ser obviada, ni mucho menos, pero hay que tener en cuenta que su obra no fue recibida con el mismo entusiasmo en todos los lugares. Por ejemplo, en Inglaterra, estuvo poco tiempo pues su estilo se alejaba del gusto británico y no gozaba de un éxito destacable. En cambio, en Francia e Italia la opinión pública lo acogió de buen grado, situación que produjo que dedicase la mayor parte de su vida a estar fuera de su país natal⁴¹³. Gavin Hamilton focalizó su producción en Roma, aunque poseía clientes ingleses, sobre todo aquellos que estaban realizando su Grand Tour por Italia. Cassidy ha continuado trabajando en la figura de Hamilton a través de artículos como «Some Giorgiones in Eighteenth-Century England», donde analizaba la práctica coleccionista de personas como John Strange, Gavin Hamilton o Sir James Wright, en torno a la obra del artista Giorgione⁴¹⁴.

⁴¹⁰ Cit. en Cassidy 2011a, p. 126.

⁴¹¹ Ya habían hecho referencia a este aspecto de Hamilton autores como Irwin (1962) o Errington (1978).

⁴¹² Cassidy 2010, p. 348.

⁴¹³ Cassidy 2011b. En ese mismo año Brendan Cassidy publicó la obra *The life and letters of Gavin Hamilton* obra que aportó mucha información sobre la vida del artista, gracias al estudio de su correspondencia.

⁴¹⁴ Cassidy 2016b.

En cuanto al análisis más biográfico, se debe tener presente que en su desarrollo como artista destacó la formación recibida⁴¹⁵. Cuando llegó a Roma, comenzó a trabajar en el taller de Agostino Masucci quien, según Cassidy, fue uno de los últimos pintores que trabajó la tradición clasicista de Carlos Maratta⁴¹⁶. Su exquisita formación y las relaciones que estableció al convertirse en coleccionista le permitieron posicionarse como una figura de referencia del panorama cultural romano.

Su producción giró en torno a la pintura de historia, donde los temas homéricos gozaron de protagonismo destacable. Por el contrario, en relación con el Retrato Mitológico, la obra de Gavin Hamilton es considerablemente reducida pues se distinguen exclusivamente dos obras que se analizan a continuación.

⁴¹⁵ Asistió a la Universidad de Glasgow entre 1738 y 1742. Cassidy 2011b, p. 39.

⁴¹⁶ Cassidy 2011b, p. 39.



Nº.inv.94 *Lady Hamilton como Hebe*

Fecha: c.1764

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 127 x 94 cm

Localización: Burghley House, Stamford, Lincolnshire (Inglaterra)

Personaje histórico: Lady Hamilton

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Jaffe 1972, p.31; Fraser 1988, s. pág; Cassidy 2006

Fuente imagen:

<https://collections.burghley.co.uk/collection/lady-hamilton-as-hebe-feeding-jupiters-eagle-by-gavin-hamilton-r-a-1723-1798/> [Recurso en línea. Consulta 22 de junio de 2019]

Gavin Hamilton ha retratado a Lady Hamilton bajo la apariencia de Hebe. Para ello, como no podía ser de otra forma, ha pintado a un águila al lado de la figura femenina, es la alusión a Júpiter que viene a beber del vaso en el que Hebe ha servido el néctar de los dioses.

La figura femenina presenta el carácter propio del artista, con una tez pálida, la mujer aparece representada a tres cuartos, entretenida con la tarea que está realizando. El ropaje que ha escogido el artista para representar a la modelo posee un carácter clásico, la zona del pecho queda al descubierto aunque un tanto cubierta por la disposición de uno de sus brazos. El fondo de la obra pictórica es neutro, no aparecen referencias que identifiquen el espacio, aunque el espectador puede deducir que se trata de un ambiente celestial.

Por último, se ha de tener en cuenta que el retrato pictórico no fue pintado para la propia modelo, sino que fue un encargo del 9º conde de Exeter, mientras éste realizaba su primer Grand Tour.



Nº.inv.95 *Lady Hamilton como una Sibila*

Fecha: c.1786

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 129, 5 x 96,5 cm

Localización: sin localizar

Personaje histórico: Lady Hamilton

Personaje mitológico al que se asocia: Sibila

Bibliografía: Cesareo 2012, p. 328

Fuente imagen:

<https://www.pinterest.es/pin/145874475417820717/?lp=true> [Recurso en línea. Consulta 22 de junio de 2019]

Otro de los retratos mitológicos que llevó a cabo Hamilton fue la representación de Emma Hamilton como una sibila. Para ello, decidió presentarla a tres cuartos, sentada –posición frecuente en la representación iconográfica de las sibilas– mientras sostiene el pergamino con sus dos manos. El tratamiento de las telas se presenta con gran eficacia, el juego cromático que ha utilizado para la representación de la vestimenta aporta a la composición un carácter ideal. Su cabeza está cubierta por un turbante, atributo iconográfico común en las representaciones de esta figura mitológica. Lady Hamilton dirige su atención hacia la derecha de la composición, por eso gira el cuerpo de manera que consigue aportar cierto dinamismo a la obra pictórica.

HOPPNER, John (Londres, 1723 – 1810)

John Hoppner fue un pintor inglés conocido, sobre todo, por su labor como retratista. Además, al analizar su producción, ha sido posible comprobar cómo también fue uno de los artistas que produjo retratos mitológicos. Y es que, Hoppner imitó en varias ocasiones a Sir Joshua Reynolds, o más bien, utilizó muchos de los aspectos que más destacaron en la obra de Reynolds para llevar a cabo sus encargos.

Se desconoce gran parte de la vida de Hoppner, pues no se ha conservado información fiable que aporte un poco más de luz a los primeros años del pintor. Los autores coinciden en que su nacimiento estuvo caracterizado por cierta incertidumbre que, desde un punto de vista más práctico, se debe a que seguramente Hoppner fuera un hijo ilegítimo⁴¹⁷. De cualquier manera lo que sí está claro es que el rey Jorge III le ayudó de forma muy directa. Fue su mecenas desde que era un niño, soportando su educación e impulsándole en el mundo artístico hasta que consiguió entrar en la Academia Real en 1775, aunque con avanzada edad. Por otro lado, el príncipe de Gales también financió su carrera ayudándole a convertirse en uno de los artistas de moda del momento⁴¹⁸.

Su carrera estuvo marcada por la competitividad que demostró continuamente con Thomas Lawrence. Aunque se puede distinguir un estilo propio, lo cierto es que su obra estuvo influenciada por la de otros pintores contemporáneos. La técnica que utilizó en sus retratos se caracterizó por representar rostros a través de una pincelada muy perfeccionada y, en cambio, cuerpos con contornos toscos y torpes. Se configuraron retratos de modelos con cuerpos definidos por muchas curvas y expresiones faciales muy delicadas⁴¹⁹.

Ha sido una figura que no ha pasado desapercibida en la historiografía. La primera obra que pudo considerarse indispensable para el estudio de su figura fue *John Hoppner* (1861), publicada por Skipton. El autor divide la obra en diferentes capítulos que analizan cada uno de los aspectos que influyeron en su biografía y, por supuesto, en su producción artística. Además, incluye varios inventarios de obras que posibilitan detallar aún más el análisis de su trayectoria artística.

⁴¹⁷ Lionel Cust alude en su obra a que, incluso, muchos autores concibieron de forma vergonzosa el estudio del artista. Cust 1910, p. 221.

⁴¹⁸ Chamberlain 1903, p. 70. Lionel Cust afirma que hasta 1791 el príncipe de Gales no habría podido ser su patrón. Cust 1910, p. 222.

⁴¹⁹ Cust 1910, p. 223.

Ya en el siglo XX Arthur B. Chamberlain publicó un catálogo de retratos producidos por diferentes artistas entre los que no podía faltar Hoppner. Y poco después, en 1909, se publicó *John Hoppner R.A.* en el que los autores McKay y Roberts incluyeron un catálogo razonado de la obra del artista. En el mismo momento, Lion Cust publicó un artículo con el mismo título: «John Hoppner R.A» (1910) que sirvió como herramienta para conocer un poco mejor, sobre todo, los aspectos biográficos del pintor.

A finales del siglo XX se publicaron artículos centrados en resaltar las características de la obra de Hoppner, entre los cuales destaca el escrito por John Wilson en 1988, «Hoppner's Tambourine girl identified», que permite comprobar cómo el artista estuvo en contacto con las tendencias pictóricas que se estaban desarrollando en el momento, especialmente con el Retrato Mitológico.



Nº.inv.96 *Ms. Jordan como la Musa de la Comedia*

Fecha: 1786

Técnica: grabado a media tinta

Medidas: 65, 6 x 45 cm

Localización: British Museum, Londres (Inglaterra)

Copias: la imagen es un grabado realizado por Thomas Park de una de las obras de Hoppner que no se ha podido localizar

Personaje histórico: Dorothea Bland

Personaje mitológico al que se asocia: Musa Talía

Bibliografía: Skipton 1861, p. 167; Mckay-Roberts 1909, p. 140; AA.VV 1912, s. pág

Fuente imagen:

https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1535216&page=1&partId=1&searchText=dorothy%20jordan

[Recurso en línea. Consulta 31 de octubre de 2019]

El retrato, aunque es de grupo, puede ser considerado como un retrato mitológico por la figura femenina que se encuentra en medio de la composición. Es una mujer que ha sido representada con un vestido que llega hasta sus pies, cubierto por una media falda cuya tela ondea con el viento otorgando dinamismo a la escena. Un chal, que parecía cubrir sus hombros, también aparece en movimiento, generado por el giro que realiza la propia figura. Aunque su cuerpo aparece contorneándose, su rostro mira fijamente al espectador con un semblante tranquilo. Esta mujer ha sido identificada con la actriz Dorothea Blan que asumió el nombre de Jordan cuando llegó a Drury Land en 1785. Durante todo el tiempo que estuvo en Drury Land, hasta 1809, representó papeles trágicos pero poco a poco se fue distinguiendo por su habilidad para interpretar comedia, por lo que se le comenzaron a asignar los papeles más destacables de ese tipo de obras⁴²⁰.

Las dos figuras que aparecen a ambos lados se corresponden con un sátiro que aparece escondido tras el tronco de un árbol en actitud de espera, y la gracia Eufrosine que le ayuda a alejarse del sátiro. Este juego entre las tres figuras es representado con un carácter de burla que no

⁴²⁰ Chamberlain 1903, p. 17.

pasa desapercibido.

Para justificar su asimilación con una musa, aparecen representadas dos máscaras cómicas, una sostenida por la propia Talía, y otra en el suelo, al lado de la lira. Además, su identificación fue tenida en cuenta en un anuncio de prensa que creó el propio autor, en ese mismo año en el que se podía leer:

«Proposals by J. Hoppner, for publishing by Subscription, from a picture now exhibiting at the Royal Academy, a whole-length Portrait of Mrs. Jordan in the character of the Comic Muse; to be engraved by an eminent Artist. Size of the plate 25 inches by 18. Price to subscribers One Guinea; half to be paid at the time of subscribing, the other half on delivery of the print [...]»⁴²¹.

Según Horace Pitt Kenedey Skipton, seguramente esta obra fuese un encargo de la casa real, pues estuvo en las colecciones reales durante mucho tiempo, aunque en este catálogo se ha considerado que falta documentación para hacer esa consideración teniendo en cuenta, además, que la modelo representada es una actriz⁴²².

⁴²¹ Cit. en McKay-Roberts 1909, p. 140.

⁴²² Skipton 1861, p. 31.



Nº.inv.97 *Mujer como Nereia*

Fecha: 1788

Técnica: grabado a medio tinta

Medidas: 8 cm x 27,7 cm

Localización: National Portrait Gallery, Londres (Inglaterra)

Copias: la imagen corresponde con el grabado realizado por John Harris de una de las obras de Hoppner datada en 1786

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Nereia

Bibliografía: Skipton 1861, p. 167

Fuente imagen: <https://www.wikiart.org/en/john-hoppner/lady-hamilton-as-ne-ra-1788> [Recurso en línea. Consulta 31 de octubre de 2019]

John Hoppner llevó a cabo este retrato de una mujer bajo la apariencia de una Nereia. En un primer momento se pensó que al igual que muchos de los artistas que le influyeron como George Romney, él también tuvo que representar a Lady Hamilton⁴²³. Sin embargo, en esta ocasión, llama la atención que el artista dejase el pecho al completo desnudo, pues fue el único de todos los que hizo con esa disposición de las telas, otorgando al cuadro un carácter mucho más sensual que ningún otro. Es cierto, que Lady Hamilton fue tachada de mujer con poca decencia en su época, pero esta representación es demasiado extravagante. McKay y Roberts consideraron que no era Lady Hamilton y en este catálogo se ha optado por la misma teoría⁴²⁴.

La modelo ha sido retratada a tres cuartos y sentada, el artista ha cubierto la cabeza con un fino velo que intenta apartar con una de sus manos.

⁴²³ Skipton 1861, p. 167.

⁴²⁴ McKay- Roberts 1909, p. 304.



Nº.inv.98 *Mujer como Io*

Fecha: 1785

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 127 x 101, 5 cm

Localización: Denver Art Museum (EE.UU)

Personaje histórico: mujer no identificada⁴²⁵

Personaje mitológico al que se asocia: Io

Bibliografía: --

Fuente imagen:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jupiter_and_Io\)_
by_John_Hoppner,_RA.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jupiter_and_Io_by_John_Hoppner,_RA.jpg) [Recurso en línea: Consulta 31
de octubre de 2019]

Este retrato mitológico posee un carácter muy peculiar y se diferencia de otros retratos mitológicos por la disposición de la figura, la representación del escenario o la escala cromática utilizada. Para comenzar, se debe tener presente que la modelo no está posando sino que se ha abandonado, recostada tranquilamente y con los ojos cerrados. La modelo lleva una falda de tono ocre, pero la blusa se ha deslizado en su torso permitiendo ver su pecho. Un intenso haz de luz recae sobre el pecho aumentando, de esta manera, la atención del espectador sobre esa zona. El escenario es muy difícil de distinguir pues no existen referencias claras. Sin embargo, en el ángulo izquierdo, al aumentar la atención se puede vislumbrar la silueta de una figura que se acerca a su rostro.

La modelo ha sido asimilada a la figura mitológica de Io, una doncella de Argos que tuvo que yacer con Júpiter por un capricho del mismo dios. Durante un sueño, Io recibió la orden de acudir a la orilla del lago Lerna a entregarse a los brazos de Júpiter, y parece que el momento sexual es el que se está representando siendo la silueta fantasmal Júpiter que, entre las tinieblas, se acerca a Io que está esperándole⁴²⁶.

⁴²⁵ Ha sido considerada como Lady Hamilton, pero la forma de representación no es la adecuada para la mujer de un embajador, como se comentaba de forma previa. Es por ello que en este catálogo se ha descartado esa identificación, además de la falta de documentación en torno a la obra que permita justificar que sea Lady Hamilton.

⁴²⁶ Ovidio narró este episodio en su obra *Las Metamorfosis*: «Entretanto, Juno lanzó su mirada en medio de los campos y, admirada de que aladas nieblas habían proporcionado aspecto de noche en un día espléndido, se dio cuenta de que no eran de un río y de que no las hacía salir una tierra húmeda, e

HUMPHRY, Ozias (Honilton, 1742 – Londres, 1810)

Como retratista inglés destacó en el ámbito del siglo XVIII la figura de Ozias Humphry. Este pintor, realizó numerosos retratos lo que le ha convertido en una valiosa fuente de estudio de la sociedad del momento. Como obra fundamental de estudio de esta figura se debe señalar la publicación de Williamson, *Life and works of Ozias Humphry, R. A (1743-1810)*⁴²⁷. Este autor analizó la vida de Ozias Humphry de forma exhaustiva, al igual que hizo con numerosos artistas del momento, y realizó un planteamiento en el que se analizaba la figura del pintor según un esquema que respondía a su biografía. Williamson diferenció por un lado, la estancia de Humphry en Italia desde 1764 a 1777 en la que aprovechó para visitar Turín, Nápoles, Bolonia, Venecia, Padua, Mantua, Parma o Milán; y por otro lado, su estancia en la India (1785-1788)⁴²⁸. La publicación es importante para su estudio teniendo en cuenta que incluye varios inventarios de obras que o bien expuso el artista, o bien formaban parte de una colección específica, además de inventarios referentes a casas de apuestas, lo que permite conocer la gran cantidad de retratos que llegó a hacer.

En el mismo año, Lionel Cust realizó lo que sería una reseña de la obra y lo publicó con el mismo título de Williamson en *The Burlington Magazine*. El autor recapitulaba sobre el éxito que consiguió el artista y analizaba de forma más breve, pero también más efectiva, el estilo de Humphry. Para Cust, fue un pintor realista y honesto y le consideró el punto de unión entre Reynolds y Lawrence⁴²⁹.

Su familia le inculcó la enseñanza del arte desde niño, más tarde decidió establecerse en Londres donde fue haciéndose un hueco entre los pintores del momento⁴³⁰. Aunque tuvo oportunidad de mantener relación con grandes personalidades de la época como, por ejemplo, con Sir Joshua Reynolds, no lo hizo, aspecto que ha sido criticado por la historiografía⁴³¹.

inspecciona dónde está su esposo, como quien conocía los ardides de un marido tantas veces pillado en falta» Ovidio., 2011b, *Metamorfosis*, trad. C. Álvarez –RM^a Iglesias, Cátedra, Madrid, I, 603-607, p. 223.

⁴²⁷ Williamson 1918.

⁴²⁸ Cust 1918; Durante su estancia en Italia estuvo acompañado de su compañero George Romney. Jeffares 2006, p. 256.

⁴²⁹ Cust 1918, p. 30.

⁴³⁰ En 1770 se trasladó a Bath para poder trabajar en el estudio del miniaturista Samuel Colins donde realizó retratos y miniaturas. Jeffares 2006, p. 256.

⁴³¹ Williamson 1918, p. 33.



Nº.inv.99 *Retrato de las señoras
Waldegrave*

Fecha: 1778-1779

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 28, 5 x 145 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Horatia y Maria Waldegrave,

Personaje mitológico al que se asocia: Juno y Venus

Bibliografía: Williamson 1918, pp. 93-ss

Fuente imagen: Williamson 1918, s. pág

Ozias Humphry ha retratado en este lienzo a dos hermanas, Horatia y María. Aparecen representadas a figura completa y de pie. Caminan juntas, sobre lo que parecen ser nubes, hombro con hombro, y van vestidas de una manera muy similar, con vestidos largos hasta los pies y con una estola echada por sus hombros.

Aunque se realizó entre 1778 y 1779, fue expuesto en la Real Academia en 1780 bajo el título de «Portrait of two Ladies»⁴³². En realidad Williamson opinó que el proyecto inicial de la pintura contemplaba la idea de retratar a las tres hermanas, hijas de James, segundo conde de Waldegrave. Sin embargo, finalmente en la composición solo aparecen dos de ellas, las más pequeñas Charlotte Mary conocida como María y Anna Horatia, mientras que Elizabeth Laura no fue retratada⁴³³.

En el momento en el cual realizó este retrato, el artista estaba trabajando en otra obra en la que también aparecían dos mujeres y que él referenció en su diario como «The Ladies». Esto produjo cierta confusión en su identificación. Lo mismo sucedió al identificar al artista pues esta obra presentaba similitudes con la obra de George Romney, por lo que se atribuyó a la obra de

⁴³² Williamson señaló que, junto al retrato de las hermanas Waldegrave, se expuso el retrato de una mujer bajo la apariencia de Iris, aunque no ha sido posible identificar de qué pintura se trataba. Williamson 1918, p. 93.

⁴³³ Williamson 1918, p. 106.

este pintor. Al descubrir el boceto de la obra se descartó esta posibilidad pues este recogía las iniciales de Ozias Humphry⁴³⁴. Por otro lado, hubo discrepancia en cuanto a las modelos que aparecían y que llegaron a ser identificadas como Sarah Siddons y su hermana. Sin embargo, según Williamson, la actriz Sarah Siddons estaba justo en ese momento trabajando fuera de Londres, por lo que no habría tenido oportunidad de posar para Humphry. Fueron muchas las críticas positivas que obtuvo el retrato, como la siguiente:

«Portraits of two Ladies by O. Humphry, very strong likenesses of the Lady Waldegraves; the attitudes are exceedingly graceful and, Heaven having given them so much beauty, the painter has placed them in the sky⁴³⁵».

⁴³⁴ Williamson 1918, p. 270, fig. 411.

⁴³⁵ Cit. en Williamson 1918, p. 108.



Nº.inv.100 *Retrato de la señora Sestini como una Musa*

Fecha: --

Técnica:--

Medidas: --

Localización: --

Personaje histórico: Signora Giovanna Sestini⁴³⁶

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: --

Fuente imagen:

https://en.wikipedia.org/wiki/Ozias_Humphry#/media/File:Signora_Sestini.png [Recurso en línea. Consulta 8 de mayo de 2019]

El retrato de la Signora Sestini se ha realizado a tres cuartos, disponiendo a la modelo de perfil, aunque su cabeza gira hacia el espectador permitiendo ver de forma completa su rostro. La mujer lleva un vestido blanco que cubre hasta sus brazos, el pelo recogido según la moda del momento y un maquillaje que la otorga un carácter delicado. El rostro es la única zona de la composición pictórica que presenta un carácter definido. Sin embargo, y por otro lado, el pintor ha optado por una pincelada suelta, no define las líneas, sino que la composición se dispone con una trazada gruesa. En esta línea, se intuye que está representada en un escenario natural debido a los colores azules, grisáceos y marrones que conforman el segundo plano. Parece, incluso, que el rostro pudiera haber sido realizado por un artista diferente al que llevo a cabo el resto de la composición.

La asimilación mitológica con una musa se establece al haber representado a la modelo sosteniendo una lira con sus manos. Giovanna Sestini fue una famosa soprano que llegó a Londres en 1774. Debutó en el teatro del rey en marzo del año siguiente y, desde ese momento, interpretó numerosos papeles que fueron configurando su carrera y que permitieron que fuese una de las artistas más conocidas del momento⁴³⁷.

⁴³⁶ En el trabajo llevado a cabo por Williamson se incluye una lista de obras del pintor Humphrey, en la cual no aparece ninguna referencia a esta modelo. La única referencia a una mujer que aparece representada con una lira entre sus manos es la del retrato de Ms. Sarah Bates, que sería un pastel de 20 x 24 cm. Williamson 1918, p. 247.

⁴³⁷ Highfill *et alii.*, 1991, Vol. 13, pp. 265-267.

KAUFFMAN, Angelica (Coira, 1741- Roma, 1807)

Angelica Kauffman ha sido considerada como una de las mujeres más destacadas en el mundo del arte. Contó con una elevada popularidad en vida y no cayó en el olvido tras su muerte, lo que ha permitido la proliferación de estudios en torno a su figura. Habría que remontarse a 1781, para mencionar la primera fuente de estudio de su obra: *Memorie istoriche di Maria Angelica Kauffman* escrita por su cuñado Giuseppe Carlos Zucchi. Se puede considerar la obra más pertinente para el estudio de los trabajos pictóricos realizados por Angelica Kauffman desde 1781 a 1796, periodo que coincide con su vuelta de Inglaterra a Italia. Stella Vitelleschi llevó a cabo una traducción de esta obra al inglés a la que tituló *Memorandum of Painting* incluyéndola a modo de apéndice en la obra de Manners y Williamson *Angelica Kauffman. Her life and her works* (1900)⁴³⁸. Se ha consultado esa publicación para llevar a cabo el análisis de los retratos mitológicos que produjo Kauffman pero se debe tener en cuenta que fue una traducción con numerosos errores de transcripción e incluso de fechas⁴³⁹.

Aún así, la publicación de Zucchi sirvió como modelo para los estudios que se sucedieron después, sobre todo, para la obra que publicó en 1811 Giovanni Gherardo, *Vita di Angelica Kauffman. Pittrice*. El autor de esta obra destacó la educación que recibió la artista, gracias a la decisión de su padre el cual «voleva coltivarla nell'arte di ritrarre la indusse a copiare molti bei ritratti [...]»⁴⁴⁰. La prematura muerte de su madre hizo que la pequeña se uniera afectuosamente al padre, con el que descubrió a los maestros clásicos como Correggio, y junto al que maduró convirtiéndose en una artista profesional.

Esta popularidad que he comentado se mantuvo en el mundo del arte, a través de, sobre todo, biografías pero también a través de publicaciones como el romance *Angelica Kauffman* escrito por Leon de Wailly en 1838⁴⁴¹. A finales del siglo XIX, en 1892, se publicó una nueva biografía de la pintora realizada por Frances A. Gerard a lo largo de la cual menciona a muchas de las obras que realizó la pintora. La lectura del

⁴³⁸ En el catálogo se hace referencia a *Memorandum of Painting* y no a su nombre original en italiano cuando se haya utilizado la traducción de Stella Vitelleschi.

⁴³⁹ Wassyng Roworth 2004, p. 479. En este catálogo se ha tenido en cuenta una edición de 1900 y otra que conserva la Biblioteca del Museo del Prado editada en 1976.

⁴⁴⁰ De Rossi 1811, p. 11.

⁴⁴¹ Angelica Kauffman se convirtió en una figura muy popular que encajaba en romances e historias, Giuseppe Ardolino destacó que incluso se llegó a realizar a mediados del siglo XIX la obra: *Angelica Kauffman, la donna del galotto*, obra que bajo su punto de vista era una «gamberrada». Ardolino 2008, p. 8.

texto permite comprobar qué algunos de sus retratos mitológicos han desaparecido, entre ellos uno llamado *Lady Hamilton como Bacante*.

Ya en los años noventa, tras la publicación en 1900 de Manners y Williamson citada anteriormente, aparecieron un par de estudios que volvieron a arrojar luz al conocimiento de su pintura. En primer lugar, y como ya se ha señalado, Gill Perry y Michel Rossington publicaron en 1994 *Femininity and masculinity in Eighteenth century art and culture*. En esta obra Wendy Wassyng Roworth presentó su capítulo «Kauffman Anatomy is destiny: regarding the body in the art of Angelica Kauffman», una alusión al mundo del arte y a las relaciones que establecieron en él las mujeres, destacando las dificultades a las que se vieron sometidas éstas para conseguir un desarrollo de su técnica⁴⁴². En el caso de esta artista, las visitas realizadas a colecciones romanas, por mediación de su amigo Winckelmann, como la Colección Farnese o la Colección Albani, facilitaron el estudio del tratamiento del cuerpo humano en el arte, debido al análisis de esculturas como el *Torso de Belvedere* (s. I a.C, Musei Vaticani), por ejemplo. En segundo lugar, destaca la exposición *Angelica Kauffman e Roma*, celebrada en la Academia Nacional de San Lucas en 1998 y cuyo catálogo fue editado por Oscar Sandner. En él, se plasmó la actividad de la pintora en la ciudad, las relaciones que estableció en la misma y la producción artística que generó.

El nuevo siglo presenta un variado elenco de publicaciones en torno a la figura de Kauffman. En 2006, Angela Rosenthal publicó *Angelica Kauffman. Art and sensibility* a través de la cual analizó la presencia mitológica en la obra de la artista, además de presentar un catálogo donde aparecen varios retratos mitológicos. En el mismo año, Leros Pittoni publicó *La vita di Angelica Kauffman alla ricerca del bello e dell'amore*, un recorrido histórico por su biografía utilizando como fuente primaria y como no podía ser de otra manera, *Memorie istoriche di Maria Angelica Kauffman*.

En 2007 se celebró otra de las exposiciones más destacadas de la pintora, en este caso en el Vorarlberger Landesmuseum en Alemania. Fue configurado su catálogo basándose en un eje principal, la construcción de la propia identidad a través de las imágenes proyectadas, es decir, a través del autorretrato⁴⁴³. Su producción artística estuvo muy ligada a su identidad junto a la influencia que recibió de otros artistas o

⁴⁴² La autora menciona, por ejemplo, la dificultad añadida para una mujer artista al trabajar el tratamiento del cuerpo, al tener en cuenta que no podían establecer relación con la anatomía humana y menos con cuerpos desnudos, al contrario que los hombres. Wassyng Roworth 1994, p. 42.

⁴⁴³ Los autorretratos de Angelica Kauffman se han descartado en este catálogo porque se han considerado alegorías. Véase: *Angelica Kauffman como la Musa de la Pintura* (1787, Galleria degli Uffizi).

personas pertenecientes al mundo del arte. Su estancia en Roma no pasó desapercibida para aquellos autores que han dedicado su trabajo a esta artista. Laura Facchin publicó en la revista *Arte & Storia* un artículo sobre las relaciones de Kauffman y su clientela afincada en Roma «L'attività per una clientela cosmopolita: Angelica Kauffman a Roma» (2007)⁴⁴⁴.

En 2008 Giuseppe Ardolino publicó *Angelica Kauffman (1746-1807)* y solo un año más tarde Françoise Pitt-Rivers presentó una nueva biografía sobre la artista, *Le destin d'Angelica Kauffman. Biographie. Une femme peintre dans l'Europe du XVIII siècle*, que se convirtió en un análisis de los datos biográficos de Angelica junto a su técnica pictórica. De estas publicaciones, se puede afirmar que las biografías que se sucedieron desde su muerte han presentado un esquema muy similar, hacen alusión a su infancia y a la influencia de su padre, a sus viajes entre Inglaterra e Italia y a la facilidad que tuvo para entablar amistad con personalidades como Sir Joshua Reynolds, Winckelmann u otros.

En las publicaciones más modernas se comienza a hacer alusión a su papel como mujer en el mundo del arte. Los autores suelen hacer referencia a algunos de los inconvenientes a los que se enfrentó por ser una mujer. Incluso se llegaron a dedicar estudios al ámbito más íntimo de su vida, resaltando rumores o romances de la misma, algo que por supuesto no se ha tenido en cuenta en este catálogo⁴⁴⁵. Autores que comenzaron a explorar el papel adquirido por la mujer en el arte dedicaron un espacio a Kauffman. Por ejemplo, Imma Cerere hizo hincapié en la importancia que tuvo la producción artística de Angelica en el desarrollo del Neoclasicismo napolitano, también Rosa Elvira Caamaño Fernández da cabida al análisis de Kauffman en su obra *Educación y dedicación. Aportaciones de las grandes pintoras al arte. Desde la Antigüedad hasta 1800* (2011)⁴⁴⁶.

Por último, en 2015 Wendy Wassyng Roworth publicó *The Angelica Kauffman inventories: an artist's property and legacy in early –nineteenth century art and culture* en donde se hace alusión a las influencias que ha recibido su obra y, también, se

⁴⁴⁴ No solo se vio influida por las relaciones que estableció en Roma. Laura Facchin realizó de forma posterior un estudio más detallado sobre las relaciones establecidas entre Angelica Kauffman y las personalidades más destacadas de Florencia haciendo especial hincapié en la influencia de estos sobre la producción artística de Kauffman. Facchin 2010.

⁴⁴⁵ Wendy Wassyng Roworth dedicó un capítulo del catálogo de la exposición realizada en el Worarlberger Landesmuseum a este tipo de aspectos. Llevaba como título: *Angelica in love: gossip, rumor, romance and scandal*. Wassyng Roworth 2007, pp. 42-51.

⁴⁴⁶ Cecere 2010, p. 196.

presentan un elenco de obras pictóricas que han aportado considerable información a este catálogo.

Angelica Kauffman nació en una familia en la que el arte estaba muy presente. Su padre, como ya se ha comentado, fue un pintor que además de decorar iglesias, retrataba. Debido a un encargo de gran importancia, tuvo que desplazarse a Italia con su familia donde Angelica tendría su primer contacto con las manifestaciones artísticas que impulsaron su desarrollo profesional. Cuando contaba con veinticinco años marchó a Inglaterra, fue la primera ocasión en la que se separó de su padre aunque su estancia en la isla no duró mucho. Tras ser ultrajada y engañada por el hombre con el que había contraído matrimonio tan solo cuatro meses antes, decidió regresar a Italia.

Realizó una estancia breve en Parma y otra en Florencia, se dirigió a Roma donde entabló relación con el teórico Winckelmann y con los artistas Pompeo Batoni, Gavin Hamilton o Nathaniel Dance. Dedicarse a la pintura de retratos, le permitió ser aceptada desde el primer momento por la comunidad artística, pues era de los pocos géneros pictóricos que se asociaban de forma positiva a las mujeres artistas. Sin embargo, ella, que había contemplado las obras de los maestros antiguos y que estaba interesada por la historia y por las obras clásicas, no pretendía realizar exclusivamente retratos y, paulatinamente, se fue abriendo paso entre los artistas que se dedicaban a la pintura de historia⁴⁴⁷.

Su obra está caracterizada por la experiencia que le proporcionó poder llevar a cabo sus estancias en diferentes lugares. Por ejemplo, en Parma pudo acceder a galerías privadas gracias al príncipe Felipe de Borbón. Lo mismo sucedió en Florencia donde las Galerías Medici y Pitti le proporcionaron inspiración para los retratos que realizó de los viajeros ricos que acostumbraban a pasar por allí⁴⁴⁸. En cuanto a los artistas, hay que destacar a Benjamin West, además de los mencionados anteriormente, y tener presente el contacto que mantuvo con aquellos que trabajaban en el taller de Mengs y con anticuarios y coleccionistas que se habían afincado en Roma.

En cuanto a los temas, destacaron aquellos ligados a la *Odisea*, *Iliada* o *Eneida*, que pudieron haberle llamado la atención al estudiar obras como *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odysée e d'Homere et de l'Éneide* (1757) que se planteó como una guía mitológica para los artistas. Se debe tener en cuenta que ella ya conocía las obras

⁴⁴⁷ Facchin 2007, p. 286.

⁴⁴⁸ Pitt-Rivers 2009, pp. 29-ss.

clásicas por lo que la identificación mitológica no le resultaba un problema⁴⁴⁹. Los temas mitológicos y, por tanto, los retratos mitológicos aparecieron sobre todo a partir de los años sesenta. Angelica Kauffman trabajó mucho el tema clásico en su obra aunque también hizo algún guiño al mundo oriental, muy de moda en el momento, por ejemplo, a través del vestuario utilizado en sus obras⁴⁵⁰.

El retrato mitológico que llevó a cabo le permitió adquirir una gran reputación como pintora de historia, que dinamizó en gran medida las ventas de su obra. La buena reputación de Angelica era conocida en el mundo artístico y Sandner recuerda que Thomas Jenkins fue muy influyente en los viajeros que pasaban por Roma y querían comprar arte, dirigiendo a muchos de ellos al taller de Kauffman. Que su fama aumentase hizo que aumentaran también sus clientes, llegando incluso a recibir encargos de la familia real. Así, se generó la idea de que había que poseer un retrato suyo para poder ser considerado entre las élites sociales.

⁴⁴⁹ Ardolino 2008, p. 41.

⁴⁵⁰ Lady Mary Wortley Montagu publicó en 1763 en Londres *Lettres d'Orient*, una especie de diario realizado con motivo de haber acompañado a su marido a una misión diplomática en Turquía. Esta obra fue uno de las responsables de potenciar el mundo turco y ponerlo de moda. Pittoni 2006 p.105.



Nº.inv.101 *Lady Anne Conway como Ceres*

Fecha: 1766

Técnica:--

Medidas: 124 x 99 cm

Localización: sin localizar

Personaje histórico: Lady Anne Conway, después Ms. Damer

Personaje mitológico al que se asocia: Ceres

Bibliografía: Manners-Williamson 1900, pp.192-193; Goodden 2005, pp.88-ss; Gasper 2017, p.15

Fuente imagen:

<https://www.pinterest.es/pin/372602569141062345/?lp=true> [Recurso en línea. Consulta 20 de junio de 2019]

La modelo representada en este retrato es Lady Anne Conway la cual tuvo que casarse con tan solo 17 años, momento en el que Angelica Kauffman realizó este retrato. Sin embargo, Lady Anne solo mantuvo su matrimonio durante siete años, tras los cuales se separó. Desde ese momento, enfocó su vida al arte, desarrolló su profesión como escultora y se dedicó a viajar por Europa conociendo lugares que por supuesto condicionaron su producción artística.

Angelica Kauffman ha escogido a Ceres como figura mitológica a la que poder vincular a la modelo. La mujer aparece vestida según el estilo del momento aunque como tocado presenta una corona de espigas, atributo iconográfico de la divinidad⁴⁵¹. Para reforzar su identificación sujeta con una de sus manos una rama que parece de olivo.

⁴⁵¹ Angelica Kauffman utilizó la misma corona de espigas para la representación de la diosa en la obra *Ofrenda a Ceres* en la cual aparece representada la familia Webb. Manners-Williamson 1900, p.194.



Nº.inv.102 *Lady Elizabeth Berkeley como Hebe*

Fecha: c. 1767

Técnica: --

Medidas: --

Localización: sin localizar

Personaje histórico: Lady Elizabeth Berkely, después condesa de Craven y Margravine de Anspcha

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Manners-Williamson 1900, pp. 126-ss; Broadley-Melville 1914, Vol. II, p. 117; Goodden 2005, pp.139-140; Gasper 2017, p.15

Fuente imagen: Manners-Greville 1900, s.pag

Lady Elizabeth Berkeley fue una mujer interesante, independiente y decidida⁴⁵². Pero como en la mayoría de historias de mujeres del XVIII, su vida comenzó con un matrimonio. Al igual que Lady Anne Conway, tuvo que casarse a la misma edad, 17 años, con el que más tarde sería el 6º barón Craven⁴⁵³. El retrato se realizó justo en el año en que tomó matrimonio⁴⁵⁴. La juventud de esta mujer es asociada a la figura mitológica de Hebe, la copera de los dioses, identificada en este momento con las prometidas más jóvenes.

La modelo aparece representada bajo la apariencia divina de Hebe pero su vestido y su peinado se corresponden más a la época contemporánea que a la moda antigua. Establece lazos estrechos con el mundo de la Antigüedad a través de la representación de los atributos iconográficos que le acompañan. Por un lado, la copa y el vaso donde sirve el néctar para los dioses, por otro lado, la figura de un águila, representación de Júpiter. En cuanto a los aspectos formales de la obra, Angelica Kauffman parece estar bajo la influencia de la escuela francesa, sobre todo en el tratamiento de las telas.

⁴⁵² Véase: Gasper 2017.

⁴⁵³ Ambas mujeres se conocían, pues las madres de ambas eran amigas muy cercanas Gasper 2017, p. 14.

⁴⁵⁴ Se llevó a cabo quince días antes de su matrimonio. «[...]Angelica Kauffman painted one for me a fortnight before I was married to Mr. Craven. It is a Hebe [...]» Broadley-Melville 1914, Vol. II, p. 117.



Nº.inv.103 *Mujer como Hebe*

Fecha: 1770

Técnica: grabado aguatinta y aguafuerte

Medidas: 34,7 x 30 cm

Localización: Bündler Kunstmuseum, Coira (Suiza)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: --

Fuente imagen: <http://www.buendner-kunstmuseum.ch/de/Sammlung/sammlung-online/Seiten/Sammlungskatalog-online.aspx?cmd=search&searchExpression=Kauffman%20Angelika>[Recurso en línea. Consulta 7 de mayo de 2019]

Angelica Kauffman llevó a cabo varios grabados, entre los cuales destaca este retrato al ser uno de los pocos que puede ser considerado como mitológico. La artista ha escogido la figura mitológica de Hebe de nuevo, aunque la composición difiere de aquella que había realizado previamente y que se ha analizado en este catálogo (nº.inv.102). En este caso, la artista no ha escogido un escenario celestial como era frecuente al utilizar este tema iconográfico en muchos de los autores del siglo XVIII. Aparece sentada en un entorno agreste donde se pueden distinguir ciertos elementos naturales, como un arbusto. Por otro lado, la modelo no está posando sino que dirige toda su atención a la actividad que está llevando a cabo, servir el néctar de los dioses, en concreto a Júpiter el cual espera de forma paciente frente a ella en forma de águila.



Nº.inv.104 *Duquesa de Gordon como Diana*

Fecha: c.1772

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 91,4 x 70,7 cm

Localización: National Galleries of Scotland, Edimburgo (Escocia)

Personaje histórico: Ane Maxwell, duquesa de Gordon

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: --

Fuente imagen: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/angelica-kauffmann> [Recurso en línea. Consulta 27 de mayo de 2019]

La duquesa de Gordon fue retratada por Angelica Kauffman bajo la apariencia de la diosa Diana. Esta asimilación se consigue al incluir en el retrato los atributos iconográficos de Diana, el arco con el carcaj y las flechas, además de la media luna sobre la cabeza. Es un retrato a tres cuartos en el que la modelo está posando pero dirige su mirada hacia uno de los laterales de la composición. La mujer ha sido representada a través de un vestido en el cual resalta el tratamiento de la tela y que es acompañado con un chal que echa sobre su cuerpo y que otorga el sentido teatral a la composición. El peinado con el que aparece en el retrato hace referencia a la moda del momento, recogidos altos que dejaban caer mechones a modo de coleta sobre los hombros.



Nº.inv.105 Ms. Bates como una Musa

Fecha: 1780-1781

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 142,2 x 119,3 cm

Localización: Princeton University Art Museum, Nueva Jersey (EE.UU)

Personaje histórico: Sarah Harrop

Personaje mitológico al que se asocia: Musa Erato

Bibliografía: Manners-Williamson 1976, p. 48, 238; Rosenthal 2006, p. 173, fig.90

Fuente imagen:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelica_Kauffman -](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelica_Kauffman_-_Portrait_of_Sarah_Harrop_(Mrs._Bates)_as_a_Muse_-_Google_Art_Project.jpg)

[Portrait of Sarah Harrop \(Mrs. Bates\) as a Muse - Google Art Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelica_Kauffman_-_Portrait_of_Sarah_Harrop_(Mrs._Bates)_as_a_Muse_-_Google_Art_Project.jpg) [Recurso en línea.

Consulta 6 de mayo de 2019]

Durante su estancia en Inglaterra, Angelica Kauffman realizó un retrato de la famosa cantante de ópera Sarah Harrop, Ms. Bates. Esta mujer nació en una familia humilde pero fue educada según los patrones sociales del momento que permitían a la mujer estudiar música. Su dedicación y sus habilidades le permitieron convertirse en una profesional del mundo musical y en el momento en el que es retratada por Kauffman gozaba de gran éxito.

Sarah Harrop había contraído matrimonio en 1780 con Joah Bates, un modesto músico que, al igual que su mujer, dedicó su vida a la obra de Handel⁴⁵⁵. Los estudios apuestan porque sea su matrimonio el causante de que Angelica Kauffman llevase a cabo este retrato, pues la partitura que sujeta con una de sus manos corresponde al aria «Dove sei, l'amato bene» de la ópera *Rodelinda*⁴⁵⁶. Esta obra y esta aria son cantadas por el esposo de la protagonista, el rey Bertarido, y se trata de un aria conmovedora y desgarradora al mismo tiempo en la cual el rey anhela poder acompañar a su mujer en su destino. La historia que narra esta ópera parece hacer referencia al reciente matrimonio de la pareja.

La cantante ha sido representada a tres cuartos sentada en un escenario natural. El vestido y

⁴⁵⁵ Rosenthal 2006, p. 172.

⁴⁵⁶ *Rodelinda* es una ópera seria en tres actos con música de Georg Friedrich Handel y libreto en italiano de Nicola Francesco Haym, basado en un libreto de Antonio Salvi.

el peinado responden a la moda del momento pero existen en la composición elementos que se asocian al mundo clásico, los cuales han permitido representar a la modelo bajo la apariencia de una musa. En primer lugar, la representación de la montaña con un riachuelo en un segundo plano representa al Monte Helicón y a la fuente de Hipocrene, lugar en el que las musas cuidaban de Pegaso. Esta alusión a las musas ya fue usada en el retrato mitológico de *Marie-Geneviève Boudrey como una Musa* por el artista Jean-Marc Nattier (nº. inv.157). En segundo lugar, se ha añadido a la composición pictórica una lira y un pergamino, frecuentes atributos iconográficos de Erato, Musa de la Poesía Lírica⁴⁵⁷.

⁴⁵⁷ Es frecuente que surja un problema de identificación entre la Musa Terpsícore y la Musa Erato pues sus atributos más característicos, la cítara y la lira respectivamente, pues eran muy similares a la hora de representarlos y muchos artistas no respetaron la realidad poniendo poco cuidado en la representación de ambos instrumentos lo que lleva a confusión su identificación. Por ejemplo, Rosenthal identificó a Sarah Harrop como la Musa Terpsícore. Rosenthal 2006, p. 172. Sin embargo, en este catálogo se defiende la teoría de que sea la Musa Erato debido a que, además de que la modelo era cantante de ópera y la poesía estaba presente en el libreto de este género musical, la modelo presenta en su peinado una corona de flores que pueden responder a otro de los atributos que poseía Erato, la corona de rosas, según la *Iconología* de Cesare Ripa. Ripa 1611, p. 370.



Nº.inv.106 *El príncipe Henryk Lubomirski como Cupido*

Fecha: 1786

Técnica: --

Medidas: --

Localización: sin localizar

Personaje histórico: El príncipe Henryk Lubomirski

Personaje mitológico al que se asocia: Cupido

Bibliografía: De Rossi 1811, p.79

Fuente imagen: <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=69277> [Recurso en línea. Consulta 27 de mayo de 2019]

Angelica Kauffman ha recurrido a la figura mitológica de Cupido para realizar el retrato del príncipe Henryk Lubomirski. El modelo aparece representado con apariencia infantil y la artista le ha retratado escogiendo una fisionomía simple pero, a la vez, delicada. Sentado en una roca, aparece totalmente desnudo salvo por la tela que se desliza por sus piernas y que cubre la parte más íntima. La identificación con Cupido se realiza a través de sus atributos iconográficos más característicos: las alas y el arco con el que lanza sus flechas tan significativas.

El modelo está sentado en un espacio natural, rodeado de vegetación que se ha pintado con tonalidades oscuras y que consigue ser contrastado con el haz de luz que cae sobre la figura.



Nº.inv.107 *Emma Hart como Musa de la Comedia*

Fecha: 1791

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 127 x 102, 6 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Musa Talía

Bibliografía: De Rossi 1811, p.78; Gerard 1892, p. 345, 348; Manners-Williamson 1976, p. 161; Goodden 2005, pp. 213-ss; Rosenthal 2006, p. 185, fig. 95; Pitt-Rivers 2009, p. 255

Fuente imagen:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelika_Kaufmann -](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelika_Kaufmann_-_Lady_Hamilton_als_Komische_Muse_(1791).jpg)

[Lady_Hamilton_als_Komische_Muse_\(1791\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelika_Kaufmann_-_Lady_Hamilton_als_Komische_Muse_(1791).jpg)

[Recurso en línea. Consulta 6 de mayo de 2019]

Emma Hart fue también retratada por Angelica Kauffman. Era un deseo común por parte de la modelo y la artista, pues ¿cómo no iban a tratar de mantener dicha relación dos mujeres como Emma y Angelica?⁴⁵⁸ Antes de casarse con Lord Hamilton, Emma Hart manifestó su deseo de poseer un retrato de esta artista en una de las cartas que envió a Chales Greville desde Nápoles en 1786⁴⁵⁹.

La modelo ha sido representada a tres cuartos de pie con una disposición del cuerpo que, según Angela Rosenthal, toma como modelo la figura de la Justicia realizada por Rafael en la *Stanza della Segnatura*⁴⁶⁰. Es cierto que la disposición de los brazos es similar en ambas composiciones, aunque sostienen diferentes elementos con las manos. También la disposición del cuerpo puede ser semejante, al curvarlo de forma suave hacia uno de sus lados, sin embargo, Angelica ha representado a la modelo posando, mirando hacia el frente, en una actitud de saludo hacia el espectador.

Emma Hart aparece retratada vestida de blanco y con un manto que cae sobre su espalda. En su cintura aparece el *cammeo* tan común en las representaciones femeninas de Kauffman en

⁴⁵⁸ Remito al capítulo 1 de esta tesis doctoral donde he aludido a la vida personal de esta modelo.

⁴⁵⁹ Morrison 1893, Vol. I, p.117, Cit. en Rosenthal 2006, p. 183.

⁴⁶⁰ Rosenthal 2006, p.183.

el cual no se aprecia el motivo decorativo que ha escogido la pintora para la representación del mismo⁴⁶¹. Su asimilación con Talía, Musa de la Comedia, se aprecia gracias a la máscara cómica que aparece sujetando con una de sus manos y es que el elemento iconográfico de dicha musa. Además, en la obra *Memorie istoriche di Maria Angelica Kauffman* se describió el retrato como la Musa de la Comedia:

«The portrait of Lady Hamilton the wife of the above; life size half length figure, portrayed as the character of comedy with one hand she is lifting up a curtain as in just coming out to appear before the public, and the other hand is raised and holding up a mask which she has taken off her face; she is garbed in classical style in thin and light material off her face, her hair is partly hanging loose on her shoulders and partly tied round the forehead; she is a very expressive and effective figure»⁴⁶².

Este retrato fue grabado por Wilhem Morghen en 1797, el cuál cambió a su criterio alguno de los aspectos de la figura femenina, lo que no gustó nada a Kauffman⁴⁶³.

⁴⁶¹ El *cammeo* es un tipo de objeto de inspiración clásica que se utilizaba para decorar las cinturas de las mujeres ciñendo el vestido justo debajo del pecho y el cual se puso muy de moda en el último cuarto del siglo XVIII. Facchin 2010, p. 201.

⁴⁶² Victoria Manners y G.C Williamson lo incluyeron en su obra *Angelica Kauffman. Her life and her works* el *Memorandum of paintings*, de la cual se han obtenido los datos presentados en este catálogo. Manners-Williamson 1976, p. 161.

⁴⁶³ Gerard 1892, p. 269.



Nº.inv.108 *Domenica Morghen como la Musa de la Tragedia y Maddalena Volpato como la Musa de la Comedia*

Fecha: 1792

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 125 × 158 cm

Localización: Museo Nacional de Varsovia (Polonia)

Personaje histórico: Domenica Morghen y Maddalena Volpato

Personaje mitológico al que se asocia: Musa de la Tragedia y de la Comedia

Bibliografía: Manners-Williamson 1976, p. 162; Sandner 1998, p. 66, fig. 37; Ardolino 2008, p. 69; Pitt-Rivers 2009, p. 257

Fuente imagen:

<https://www.akgimages.com/archive/Portrait-of-Domenica-Morghen-as-Tragedy-and-Maddalena-Volpato-2UMDHUK1TOHQ.html> [Recurso en línea. Consulta 6 de mayo de 2019]

Angelica Kauffman realizó en esta obra un doble retrato de dos mujeres con las que mantuvo amistad Domenica Morghen y Maddalena Volpato. Ambas han sido retratadas bajo la apariencia de una figura mitológica, la Musa de la Tragedia y la Musa de la Comedia respectivamente⁴⁶⁴.

Ambas mujeres han sido representadas a tres cuartos aunque una de ellas aparece de pie mientras que la otra, Maddalena Volpato, está sentada. Ha sido muy comentada la postura de esta segunda mujer en la cual parece reflejarse la misma postura que presentó Angelica Kauffman en su *Autorretrato como la Musa de la Pintura* (1787, Galleria degli Uffizi)⁴⁶⁵. También se ha considerado que la figura de Domenica Morghen parece haberse inspirado en la disposición que podía tener una escultura clásica como la *Venus Genetrix* (s.II d.C, Museo

⁴⁶⁴ « [...] The heads are the portraits of two very pretty young women, friends of the artist, she painted them as Muses of her own pleasure. The two young ladies are; the one representing the muse of tragedy is the daughter of Mr Giovanni Volpato the celebrated engraver and she is the wife of one of the sons of the above named Volpato[...]» Descripción de la obra en el *Memorandum of paintings*. Manners- Williamson 1976, p. 162.

⁴⁶⁵ Reiter 1998, p. 60.

Archeologico, Nápoles) cuyo brazo se dirige hacia la parte superior creando un carácter esbelto en la propia figura⁴⁶⁶. La forma de vestir es muy similar en ambas figuras, siguiendo el esquema común que usaba Kauffman en sus retratos, y destacando dos colores en sus prendas que contrastan con el resto de la composición.

El escenario escogido es natural, en un segundo plano se levanta una cadena montañosa de la que cae un río, conjunto que vuelve a hacer referencia al Monte Helicón y a la fuente de Hipocrene como sucedía en el retrato de Sarah Harrop (nº.inv.105).

⁴⁶⁶ Reiter 1998, p. 60. En realidad, la asimilación con el modelo iconográfico de Venus Genetrix a la que aludió Reiter está justificada, sobre todo, por la disposición en alto de uno de los brazos de la modelo. Sin embargo, no se ajusta con exactitud al resto de aspectos que presentaba este tipo de esculturas. Por ejemplo, uno de los pechos debería ir al descubierto, al igual que media espalda, suele aparecer sosteniendo una manzana o granada con la mano que queda sin levantar, o se utiliza la disposición del chitón para presentar la técnica de los «paños mojados». Baena del Alcázar 2012, pp. 225-ss.



Nº.inv.109 Retrato de Fortunata
Sulgher Fantastici

Fecha: 1792

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 96 x 80 cm

Localización: Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florencia (Italia)

Personaje histórico: Fortunata Sulgher Fantastici

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: Manners-Williamson 1976, p. 162; Goodden 2005, p. 279; Rosenthal 2006, p. 175, fig.91; Natter Tobias 2007, p. 180, fig.89; Facchin 2010, p. 204

Fuente imagen: https://it.wikipedia.org/wiki/Fortunata_Sulgher#/media/File:Fortunata_Sulgher_di_Angelica_Kauffman.png

[Recurso en línea. Consulta 9 de mayo de 2019]

Fortunata Sulgher fue retratada por Kauffman en una obra en la cual aparece representada a tres cuartos y sentada en un espacio interior. Fortunata fue una poetisa que trabajó en la zona de Toscana en la segunda mitad del siglo XVIII. En 1770 consiguió ser miembro de la *Accademia dell'Arcadia* bajo el pseudónimo de Temira Parraside aunque su primera obra tuvo que esperar hasta 1794 cuando Pietro Allegrini facilitó su publicación en la revista *Parnaso italiano* de Bolonia con el título *Componimenti poetici di Temira Parraside per l'Accademia fiorentina*.

Ambas mujeres mantuvieron una relación de amistad que ha sido estudiada por Laura Facchin al establecer las conexiones que Angelica Kauffman mantuvo con personalidades florentinas⁴⁶⁷. Su relación de amistad produjo ciertas muestras de afecto entre las mujeres, por ejemplo, la realización de este retrato que Angelica regaló a Fortunata como «attestato di buona amicizia»⁴⁶⁸.

La modelo aparece representada con una vestimenta muy sencilla un vestido blanco y un manto azul que la cubre y ciñendo la cintura ha colocado el cinturón que aparece frecuentemente

⁴⁶⁷ Facchin 2010.

⁴⁶⁸ «The above picture was done by the artist as a token of friendship. An oval with the life size replica of the head of the above Fortunata Fantastici which the artist did to keep for herself in memory of her friend». Manners-Williamson 1976, p. 162. Angelica Kauffman quiso incluso poseer una copia del retrato, según Facchin puede ser esa versión la que sirvió para realizar la incisión por parte de Raffaello Morghen en 1794. Facchin 2010, p. 204.

en los retratos realizados por esta artista, en este caso, con la representación de la Musa Terpsícore como elemento decorativo⁴⁶⁹. Esta alusión a una musa junto a la corona de laurel que aparece sobre la mesa y el pergamino indican que el retrato que realizó Angelica Kauffman tuvo pretensión de ser un retrato en el que se asimilase la figura de la poetisa con una musa, aunque sin especificar cuál de ellas. Incluso aparece reflejado en el *Memorandum of Paintings* donde se señala que la modelo «representing her as a Muse in the act of declaiming⁴⁷⁰».

El pergamino presenta un texto en el que se puede leer lo siguiente:

«Ne bei carmi Temira pari è alle Ascree Sorelle/ Tutta vorèbbe Angelica L'Arte del grand Apelle/
Quella dispiega il canto, e col pennel maestro/ Questa ne pinge il volto nei momenti dell'estro/ Di
due sì rare donne stringe amistade i cori/ E si fan mutuo dono di versi, e di colori/ Mira la viva tela,
ascolta i carmi suoi/ E' chi fe maggior dono decidi pur se puoi/ Perinto Scrisse»⁴⁷¹.

⁴⁶⁹ Natter Tobias 2007, p. 180.

⁴⁷⁰ Manners-Williamson 1976, p. 162.

⁴⁷¹ Esta breve composición, dedicada a ambas mujeres, fue realizada por el crítico Giovanni Gherardo de Rossi quien mantuvo relación con ellas y sobre todo con Angelica Kauffman convirtiéndose en un elemento clave para la construcción de su imagen. Facchin 2010, pp. 204-205.



Nº.inv.110 *Ms. Hill como Musa*

Fecha: 1793

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 130 x 102 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Ms. Henrietta Maria Hill

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: Manners-Williamson 1976, p.164, 177

Fuente imagen: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/k/kauffman/index.html> [Recurso en línea. Consulta 24 de mayo de 2019]

Ms. Hill ha sido representada en esta obra como una musa. Angelica Kauffman realizó el retrato un mes antes de que la modelo contrajese matrimonio con Charles Brudenell Bruce, primer marqués de Ailesbury conocida desde ese momento como Lady Bruce, marquesa de Ailesbury.

La modelo aparece retratada a tres cuartos, sentada en un escenario natural. Aparece con un vestido blanco que se asimila más a la moda del XVIII inglesa que a la vestimenta propia de la Antigüedad. Para dotarle de un carácter clásico, Kauffman ha representado una estola que cubre la espalda de la mujer. Además, los elementos iconográficos que le acompañan, la lira y la corona de rosas, permiten que pueda ser identificada con la Musa Erato⁴⁷².

En esta ocasión, la modelo está posando para la artista, de forma tranquila dirige su mirada al frente, mientras descansa uno de sus brazos sobre la lira y el otro sobre su regazo. El esquema compositivo es muy similar al que presenta en el retrato de *Ms. Bates como una Musa* (nº.inv.105).

⁴⁷² La lira presenta una inscripción complicada de distinguir en la que parece, al menos, estar presente el nombre de Kauffman.



Nº.inv.111 *Teresa Bandettini Landucci como una Musa*

Fecha: 1794

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 128 x 94 cm

Localización: Collezione d'arte della Fondazione Cassa di Risparmio, Lucca (Italia)

Personaje histórico: Teresa Bandettini Landucci

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: Manners-Williamson 1976, p.165, 233; Rosenthal 2006, p. 184, fig.94; Pitt-Rivers 2009, p. 258

Fuente imagen: <http://www.artgate-cariplo.it/it/opere-in-mostra/tiepolo-carra/ritratto-di-teresa-bandettini-landucci-nelle-vesti-di-una-musa.html> [Recurso en línea. Consulta 6 de mayo de 2019]

Teresa Bandettini Landucci fue otra de las poetisas que disfrutó de gran reconocimiento en el siglo XVIII. Aunque desde su infancia había recibido una educación dirigida a la danza, desarrolló su vida profesional como poeta. Al igual que Fortunata Sulgher Fantastici, se convirtió en miembro de la *Accademia dell'Arcadia* en 1794, bajo el pseudónimo de Amarilli Etrusca. Angelica Kauffman no pertenecía a esta academia pero mostró continuo interés por la actividad que desarrollaban sus miembros con los cuales llegó a establecer relaciones de amistad. De esta forma conoció a Teresa la cual solía acudir a casa de la pintora, al salón que había constituido, para realizar continuas demostraciones de su talento⁴⁷³.

De esta relación, surgió la realización de un retrato de la poetisa. Angelica Kauffman la representó bajo la apariencia de una musa. No era la primera vez que recurría a esta figura mitológica, en este catálogo han aparecido más ejemplos de mujeres representadas como musas, por ejemplo, Ms. Bates, Emma Hart, Domenica Morghen, Maddalena Volpato o Fortunata Sulgher Fantastici (nº.inv.105, 107, 108, 109 y 110). En estos retratos frecuentemente exponía a las modelos en actitud de pose mientras algunas de ellas recitaban o mostraban los atributos iconográficos más característicos de la musa a la que habían sido asociadas.

El retrato de Teresa Bandettini Landucci presenta el mismo esquema compositivo que el

⁴⁷³ De Rossi 1811, p.76; Gerard 1892, p. 194.

retrato que realizó Kauffman de Emma Hart en 1791 (nº. inv.107). Representada a tres cuartos y de pie, con una vestimenta muy similar que consistía en una túnica blanca ceñida debajo del pecho y un manto sobre sus hombros. Ambas tienen uno de sus brazos levantado y ambas giran el cuerpo levemente hacia un lado consiguiendo involucrar al espectador en la acción teatral. A través de la disposición de los cuerpos de estas dos mujeres y de otros aspectos comunes en ambos retratos, como las medidas de la tela, por ejemplo, Kauffman logró establecer un paralelismo entre ambas modelos⁴⁷⁴. En esta ocasión, Kauffman ha representado, como elementos significativos, el papiro sobre la mesa y la corona vegetal sobre la cabeza de la modelo.

⁴⁷⁴ Rosenthal 2006, p. 182.



Nº.inv.112 *Retrato de los hermanos Plymouth como Psyche y Cupido*

Fecha: 1795

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 139 x 110 cm

Localización: Bündler Kunstmuseum, Coira (Suiza)

Personaje histórico: hermanos Plymouth

Personaje mitológico al que se asocia: Psyche y Cupido

Bibliografía: Manners-Williamson 1976, p. 127, 166; Natter Tobias 2007, p. 182, fig. 90

Fuente imagen: <http://www.buendner-kunstmuseum.ch/de/Sammlung/sammlung-online/Seiten/Sammlungskatalog-online.aspx?cmd=search&searchExpression=Kauffman%20Angelika> [Recurso en línea. Consulta 6 de mayo de 2019]

Vuelve a aparecer un retrato doble en la obra de Kauffman, en el cual aparecen un niño, Lord Windsor, y una niña, Mary más tarde Lady Downshire, hijos del conde Plymouth. Según el catálogo *Angelica Kauffman. A woman of immense talent* editado por Günter Natter, fue el conde Plymouth quién encargó a la artista la obra en 1795 cuando él y su familia se encontraban en Italia y tras haber visto una pintura que parecía corresponderse a Psyche y Cupido encargada por la condesa Baryatinskaya en el taller de Angelica⁴⁷⁵.

Los niños aparecen representados bajo la apariencia de Psyche y Cupido. Se identifica esta asimilación gracias a los atributos que acompañan al niño -Cupido- el carcaj, el arco y las alas-, y las alas que posee la niña y que hacen referencia a Psyche. Además, tras ellos, la artista representó la figura de un burro recostado en el suelo haciendo referencia a la obra de Apuleyo, *El Asno de oro*, en la cual se incluía la historia de Psyche y Cupido⁴⁷⁶. Ha escogido como

⁴⁷⁵ Natter Tobias 2007, p.182.

« [...] For Lord Plymouth, on canvas, height 6 spans 2, width 5 spans the portraits of the two children [...]» Descripción de la obra en el *Memorandum of paintings*. Manners-Williamson 1976, p. 162.

⁴⁷⁶ Que aparezca un burro en esta composición pictórica es una alusión directa a la obra literaria *el Asno de Oro*. El protagonista, Lucio, es transformado accidentalmente en asno con motivo de su ansioso interés por la magia. La obra narra las múltiples situaciones a las que tiene que hacer frente para conseguir recuperar su figura humana.

escenario un espacio natural en el cual destaca la piel pálida de ambas figuras, las cuales se han representado medio desnudas aunque evitando dejar visibles sus zonas más íntimas.



Nº.inv.113 *Mujer como Hebe*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 76.8 × 63.5 cm

Localización: sin localizar

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: --

Fuente imagen:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_personification_of_Hebe_-_Angelica_Kauffmann.jpg [Recurso en línea. Consulta 6 de mayo de 2019]

Angelica Kauffman ha retratado a una mujer que no ha sido identificada. La pintora ha optado por representar a la modelo a tres cuartos, sentada frente al espectador, al cual mira con tranquilidad. Mientras, está vertiendo el contenido de la jarrita que sujeta en una de sus manos a una copa. Estos dos elementos aportan a la composición un claro significado iconográfico al aludir a la figura mitológica de Hebe. El carácter clásico está presente también gracias a la vestimenta que la artista ha escogido, telas sueltas que juegan con el cuerpo de la mujer y cuyos pliegues consiguen dinamizar la composición.



Nº.inv.114 *Retrato de mujer como una Sibila*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 89 x 72 cm

Localización: sin localizar

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Sibila

Bibliografía: --

Fuente imagen: <https://www.wikiart.org/es/angelica-kauffmann/portrait-of-a-young-woman-as-a-sibyl>

[Recurso en línea. Consulta 7 de mayo de 2019]

Este retrato de una mujer sin identificar ha caracterizado a la modelo que lo protagoniza como una sibila de la Antigüedad. Para ello, ha incluido en la composición un pergamino que sujeta la protagonista y que es común en las representaciones de las sibilas, mientras con la otra mano sujeta su mejilla en actitud pensativa. Un foco de luz recae sobre la modelo, la blusa de color blanquecino que viste su cuerpo contrasta con el tenebrismo que presenta el fondo de la composición.



Nº.inv.115 *Anne, marquesa Townshend con su hijo*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 142, 25 x 121,9 cm

Localización: Burghley Collection

Versión: Thomas Cheesman, 1792, Grabado, British Museum

Personaje histórico: Anne marquesa Townshend y su hijo Lord William Townshend

Personaje mitológico al que se asocia: Venus y Cupido

Bibliografía: Manners-Williamson 1900, p. 127, 188, 214, 233; Caamaño-Fernández 2011, p. 159

Fuente imagen:

<https://collections.burghley.co.uk/collection/portrait-of-anne-marchioness-townshend-with-her-son-lord-william-townshend-as-venus-and-cupid-by-angelica-kauffman-r-a-1741-1807/> [Recurso en línea. Consulta 10 de mayo de 2019]

Angelica Kauffman ha realizado de nuevo un retrato de pareja en este caso de una madre y de su hijo, son la marquesa de Townshend y su hijo mayor Lord William. Los modelos han sido representados bajo la apariencia de dos figuras mitológicas. Por un lado, ella como Venus y por otro lado, el niño como Cupido, una relación filio-maternal que también se corresponde a la de la mitología clásica. Anne ha sido representada sentada y con un vestido blanco que no se corresponde con la moda del momento y, aunque presenta cierto carácter clásico, tampoco podría identificarse como la moda propia de la Antigüedad. Sin embargo, su peinado sí que corresponde al estilo que se había establecido en el siglo XVIII. A su lado, aparece su hijo bajo la apariencia de Cupido. Como era frecuente en las representaciones de este personaje mitológico, la figura aparece casi desnuda, salvo por un manto que cubre exclusivamente su zona más púdica.

El niño aparece posando ante el espectador, mientras que la madre enfoca toda su atención hacia él. Han intercambiado los atributos iconográficos. Anne Townshend sujeta con su mano una de las flechas de Cupido, mientras que el pequeño sostiene en sus brazos una paloma, identificada frecuentemente con la divinidad femenina.



Nº.inv.116 *Mujer como Hebe*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: Rosgarten Museum Konstanz

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: --

Fuente imagen:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Hebe_tr%C3%A4nkt_den_Adler_des_Jupiter_by_Angelika_Kauffmann.jpg [Recurso en línea. Consulta 7 de mayo de 2019]

En este retrato, la modelo anónima aparece representada bajo la apariencia de la divinidad menor: Hebe. La identificación iconográfica resulta muy sencilla al haber representado a un águila que bebe del vaso que sujeta la mujer. Además, con el brazo que apoya en su pierna sujeta la jarra desde la cual ha vertido el néctar de los dioses.

La mujer aparece representada a tres cuartos, sentada y dirigiendo su atención a la acción que se está llevando a cabo. Se ha decidido representarla con un vestido muy clásico, de color blanco y que se complementa al echar por encima de la figura un manto rojo. El escenario no se identifica con un ambiente celestial, como era común en las representaciones de Hebe, sino que se ha preferido un escenario natural que, además, otorga luz a la composición.

Tras el análisis de la traducción realizada por Stella Vitelleschi -*Memorandum of Paintings*- se ha podido comprobar cómo Angelica Kauffman llevó a cabo más retratos mitológicos que no pueden ser abordados en este catálogo porque no se conservan ni imágenes ni más datos que referencien dichas obras⁴⁷⁷. No obstante, que la pintora realizase estas composiciones no puede ser obviado en el catálogo por lo que se ha decidido hacer referencia a ellos. Destaca, de esta manera, *el Retrato de Lady Benton como una Musa*, realizado en torno a 1794. Este óleo aparece referenciado en el *Memorandum* de la siguiente manera:

«For the portrait of the wife of the May, 1794. Above named Henry Benton. On canvas, height 11 spans, width 6 spans 6 full length, life size figure. She is sitting richly attired as a Muse holding in her hand a paper that is to say a papyrus on which are written notes of Music [...]»⁴⁷⁸.

En 1795, realizó un retrato asimilando a Ms. Lambton con la figura mitológica de Psyche.

«The portrait of Miss Lambton as a small child, personnifying Pysche, full length. 140 Zecchini. The full length figure portrait of Mr Lambton. 220 Zecchini»⁴⁷⁹.

En el mismo año, volvió a recurrir al tema de las musas para llevar a cabo el retrato de Lady Brooke. No proporciona detalles sobre cuál de las musas podría ser la que realmente quería representar aunque, es cierto que, según la descripción que proporciona en el *Memorandum* podría ser asimilada con Erato al haber sido representada con una lira.

«For Thomas Brooke Esq English gentleman, on canvas, height 5 spans 10, width 4 spans 7. The portrait of the above; life size, half length till below the knee, dressed as a Spaniard in black—120 Zecchini. On canvas the same size as above picture the portrait of the wife of the said gentleman, full half length figure, attired as a muse sitting and leaning against a lyre, 120 Zecchini. On Friday 20th April received from the said Mr. Brooke as order drawn on his banker Mr Jenkins for the payment of 240 Zecchini, being the price settled on for the two portraits and which is to be paid when the portraits are finished. This order was paid for on 26th August. 1795»⁴⁸⁰.

⁴⁷⁷ Esta traducción ha sido recogida en la obra *Angelica Kauffman. Her life and her works* (1900) de Manners y Williamson.

⁴⁷⁸ Manners-Williamson 1976, p. 165.

⁴⁷⁹ Manners-Williamson 1976, p. 169.

⁴⁸⁰ Manners-Williamson 1976, p. 166.

DE LARGILLIÈRE, Nicolas (París, 1656-1746)

Nicolas Largillière nació en Francia pero debido al trabajo de su padre pronto se desplazó, junto a toda su familia, a Amberes donde permaneció varios años. El negocio familiar estaba relacionado con el comercio y Largillière fue educado para continuar trabajando en él. Sin embargo, su habilidad por el dibujo y su interés por las artes pronto consiguieron que su padre facilitase la entrada del pequeño Largillière como aprendiz en un taller de pintura. De esta manera comenzó a trabajar bajo la dirección del pintor Antoine Gobau con el que estableció una relación de afecto muy estrecha⁴⁸¹.

Comenzó ayudando a su maestro al ocuparse de los detalles de alguna obra o pintando las flores de las composiciones o naturalezas muertas. Gobau le permitió conocer y profundizar en el tratamiento del color, sin embargo, pronto sus habilidades artísticas salieron a la luz y tuvo que desplazarse a Inglaterra y, más tarde, a París, lugares donde continuaría desarrollando su técnica artística⁴⁸². Enseguida obtuvo prestigio y fama lo que conllevó un aumento en su clientela. Tuvo el privilegio de contar con clientes que pertenecían a la realeza, como el príncipe de Gales, pero también con clientes de otras esferas sociales que le permitieron llevar a cabo una producción de retratos amplia.

En cuanto a su obra, hay que resaltar varios aspectos. En primer lugar, su habilidad para representar cada detalle de una forma natural. Dominaba el dibujo y desarrolló una habilidosa técnica de plasmación del color en los lienzos, aspectos que consiguieron situarle como uno de los mejores retratistas del momento⁴⁸³. Tuvo mucha habilidad en la representación de pelucas, así como en la recreación de vestidos pomposos atrayendo de esta manera a muchas personalidades que ansiaban convertirse en sus modelos. Por otro lado, su producción se vio beneficiada por el hecho de mantener una relación de cordialidad con otros pintores contemporáneos como Hyacinthe Rigaud.

Ha sido un pintor valorado en la historiografía por lo que se encuentran varios estudios en torno a su figura y su producción. En 1913 la Galería Charpentier editó, bajo la dirección de M. Henry Roujon, una obra denominada *Largillière: huit reproductions fac simele en couleurs* donde se realizaba una presentación de alguna de sus obras junto

⁴⁸¹ Rosenfeld 1982, p. 82.

⁴⁸² Roujon 1913, p. 28

⁴⁸³ Roujon 1913, pp. 12-ss.

a un análisis pormenorizado de su vida. Georges Pascal publicó más adelante la obra *Largillière* (1928) que coincidió con la exposición que se hizo sobre el artista en el Musée du Petit Palais en París, de mayo a junio del mismo año. A partir de la segunda mitad del siglo XX, las publicaciones sobre el artista aumentaron. Destacaron artículos como «Rigaud et Largillière, peintres de mains» (Jean de Cayeus, 1951), «Largillière, peintre d'histoire et paysagiste» (Françoise Maison, 1973) o «Nicolas de Largillière» (Rosenberg, 2004). Por otro lado, Joan van Rensselaer Smith publicó en 1964 *Nicolas Largillière: a painter of the Régence*.

En este momento, también se han llevado a cabo varias exposiciones sobre su figura, entre las que destacan la exposición realizada en el Montreal Museum of Fine Arts y que tenía por título *Largillière and the Eighteenth-century portrait* o, por otro lado, la exposición que se llevó a cabo entre 2003 y 2004, *Nicolas de Largillière: 1656-1746* en el Musée Jacquemart-André de París⁴⁸⁴.

⁴⁸⁴ Thornley 1981; Cuchet 2003.



Nº.inv.117 *La duquesa de Berry como Flora*

Fecha: c. 1700

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 183, 4 x 140 cm

Localización: Rijksmuseum, Amsterdam (Holanda)

Personaje histórico: Marie-Louise Elisabeth d'Orléans, duquesa de Berry

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: --

Fuente imagen:

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-3461>

[Recurso en línea. Consulta: 14 de diciembre de 2019]

Nicolas de Largillière también optó por la producción de retratos mitológicos y éste es uno de los primeros que llevó a cabo. En él ha asimilado a una modelo, Marie-Louise Elisabeth d'Orléans, duquesa de Berry, con la figura mitológica de Flora. La asimilación mitológica la consigue al incluir varias referencias florales como guirnaldas o ramilletes.

El tratamiento del cuerpo que presenta la pintura no es del todo acertado pues no mantiene las proporciones mínimas posibles. Su vestido recuerda a la moda de otras épocas como la medieval y va acompañada con un manto azul y brillante.⁴⁸⁵

⁴⁸⁵ La capacidad de trabajo cromático fue una habilidad desarrollada por Nicolas de Largillière durante su estancia en Amberes. Roujon 1913, pp. 17-ss.



Nº.inv.118 *Mujer como Diana*

Fecha: 1710

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: --

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: --

Fuente imagen: <https://www.cutlermiles.com/portrait-of-a-lady-as-diana-nicolas-de-largilliere/> [Recurso en línea. Consulta: 14 de diciembre de 2019]

De este retrato apenas se conocen datos, únicamente que fue llevado a cabo en los primeros años del siglo XVIII. La pintura muestra la técnica que caracterizó más la obra de Largillière, una pintura alcanzada a través de un tratamiento del color muy cuidado, líneas delicadas y plasmando detalladamente muchos aspectos como, por ejemplo, en este caso las hojas de los árboles que aparecen en la escena.

Para identificar a esta modelo con Diana se ha recurrido a los instrumentos de caza y a los perros presentando, estos últimos, una técnica pictórica de baja calidad, algo que puede apreciarse de forma muy clara en el animal que está en un segundo plano y mira hacia delante. La mujer está posando, por eso mira hacia el espectador, presenta un aparatoso vestido de tonos pastel que ensalzan su figura femenina y que acompañan a una piel blanquecina, cálida y sensual.



Nº.inv.119 *Retrato de Mme. Duclos como Ariadna*

Fecha: 1712

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 130, 8 x 163, 2

Localización: Speed Art Museum, Kentucky (EE.UU)

Copias: Louis Desplaces, 1714, grabado, 47 x 37,5 cm, Teylers Museum

Personaje histórico: Marie-Anne de Chateauneuf, Mme. Duclos

Personaje mitológico al que se asocia: Ariadna

Bibliografía: Cuchet 2003, pp. 162- 163, fig. 53

Fuente imagen:

<https://www.speedmuseum.org/collections/portrait-of-mademoiselle-duclos-in-the-role-of-ariadne/> [Recurso en línea. Consulta: 14 de diciembre de 2019]

Esta obra llevada a cabo por Nicolas de Largillière destacó por ser considerada un retrato mitológico aunque, como se puede observar, acompañan a la figura principal otros personajes. La modelo, Marie-Anne de Chateauneuf, era actriz y aparece retratada a tres cuartos en medio de la composición y en el primer plano. Va vestida acorde a la moda del momento con un vestido rosáceo muy pomposo que deja a la luz el pecho blanquecino de la mujer. En la misma línea, el peinado es característico del siglo XVIII, tocado con una suntuosa pluma.

La disposición del cuerpo de la mujer otorga dinamismo a la composición, además, la representación de los brazos en un esquema de cruz condiciona la creación de una diagonal en el espacio que favorece la plasmación de la perspectiva.

Otra de las figuras que llama la atención es el Cupido que aparece en la parte superior del lienzo. Con alas que le posibilitan el vuelo y desnudo salvo por un paño, su representación está muy ligada a las representaciones de angelitos cristianos o *putti*. De forma destacable habría que señalar los atributos iconográficos que le acompañan que son, por un lado, la máscara que sujeta con su mano junto a la corona de laurel y un cetro, atributos iconográficos de la Musa de la Tragedia, como referencia a su condición de actriz. Por otro lado, parece sostener una corona hecha con pequeñas estrellas. Esta corona, realizada por el dios Hefesto, es el regalo de bodas que recibe Ariadna por su matrimonio con Baco.

En un segundo plano destaca, por un lado, un barco sobre el mar que aparece representado en tamaño considerablemente pequeño y que alude al barco con el cual Teseo se alejaba de Naxos tras haber abandonado a Ariadna. Por otro lado, un grupo de figuras se dirige hacia la mujer. Están representados solo sus bustos pues la maleza esconde sus cuerpos. El primero del grupo está coronado con una corona de laurel y lleva un bastón, señala hacia delante, animando a sus acompañantes a llegar. Se han reconocido a estos personajes como Baco y su séquito que encuentran a la desdichada Ariadna sola y abandonada⁴⁸⁶.

El artista ha escogido un escenario natural en el que pueden apreciarse dos espacios, la zona terrestre y una zona costera en segundo plano. Ha utilizado la técnica de claroscuro, consiguiendo un efecto que llama la atención del espectador.

⁴⁸⁶ Cuchet 2003, p. 162.



Nº.inv.120 *La condesa de Montsoreau y su hermana como Diana y su asistente*

Fecha: 1714

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 144.1 x 112.4 cm

Localización: The Michael L. Rosenberg Foundation, Dallas (EE.UU)

Personaje histórico: Condesa de Montsoreau y su hermana

Personaje mitológico al que se asocia: Diana y ninfa

Bibliografía: Brême 2003, p. 38; MacDonald 2016, p. 35, fig. 22

Fuente imagen: <https://www.pubhist.com/w31894>

[Recurso en línea. Consulta: 14 de diciembre de 2019]

Este retrato de pareja también es considerado como un retrato mitológico. Las hermanas aparecen retratadas a cuerpo completo en un escenario natural. Se puede vislumbrar el mar a lo lejos a la derecha, pero la escena inmediata evoca un claro de bosque apropiado para la diosa.

Las dos aparecen peinadas acorde a la moda del momento y lo mismo sucede con los vestidos que presentan, aunque el pintor ha dispuesto los pliegues de las telas de tal manera que parecen caer y deslizarse sobre los cuerpos femeninos otorgando una sensación de naturalidad e intimidad de las mujeres al espectador. Una de ellas, la condesa de Montsoreau está sentada en primer plano, apoya su brazo en un elemento que se eleva en el propio terreno y está jugando con un perro. Se ha asimilado a la divinidad Diana por presentar una media luna en la frente además de estar acompañada por sus propios perros cazadores. Se refuerza la vinculación con esta divinidad al sostener su un carcaj con flechas y un arco, elementos que está tratando de colgar de una de las ramas del árbol.

Nicolas de Largillière ha recurrido al uso de líneas muy delicadas para llevar a cabo el dibujo de las modelos, además el tratamiento del color es impecable.



Nº.inv.121 *Retrato de mujer como Diana*

Fecha: 1714

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 134,9 x 107, 2 cm

Localización: Musée des Beaux-Arts, Pau (Francia)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Roujon 1913, s. pág

Fuente imagen: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_de_Largilli%C3%A8re_-_Portrait_de_femme_en_Diane.jpg [Recurso en línea.

[Portrait de femme en Diane.jpg](#) [Recurso en línea.

Consulta: 14 de diciembre de 2019]

Nicolas de Largillière realizó este retrato mitológico del cual se desconoce la identificación de su protagonista. No obstante, sí está clara la asimilación mitológica con la diosa Diana, diosa de los bosques y de la caza. Es por ello que el artista ha decidido incluir los atributos característicos de la divinidad, como la media luna, los perros que le acompañan y en su vestido ha incluido un manto que corresponde con la piel de un animal salvaje y que fue muy característico en las representaciones de la diosa.

En un segundo plano aparecen representadas varias figuras, al menos tres, que son muy similares al grupo que aparecería en el retrato anterior y que se asociaba con el séquito de Baco (nº.inv.119).



Nº.inv.122 *Retrato de mujer como Diana*

Fecha: 1715

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 136, 5 x 105, 5 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: podría ser la condesa de Noirmont

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Brême 2003, p. 41

Fuente imagen:

<https://www.pinterest.es/pin/425379127287727740/?lp=true>

[Recurso en línea. Consulta: 23 de diciembre de 2019]

Muy similar a la obra anterior vuelve a aparecer una modelo asimilada a la figura mitológica de Diana. Representada a tres cuartos, la mujer aparece con un vestido pomposo y blanquecino al que acompaña una piel de guepardo y que se convierte en el elemento más identificativo de la divinidad, pues el resto de atributos iconográficos de la diosa no se han incluido en la composición. Aunque se debe tener en cuenta que la actividad cinegética que se relaciona con la divinidad sí se ha representado a través de la figura de un perro al lado de la figura femenina que parece haber sido el encargado de traer el ave que sujeta la modelo con una de sus manos.

Dominique Brême consideró que la modelo podría ser la condesa de Noirmont pero no se han encontrado los datos que justifiquen esta identificación⁴⁸⁷.

⁴⁸⁷ Brême 2003, p. 41.



Nº.inv.123 *John Bateman niño como Cupido*

Fecha: 1728

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 136, 5 x 105, 5 cm

Localización: Marquette University, Haggerty Museum of Art, Milwaukee, Wisconsin (EE.UU)

Personaje histórico: John Bateman

Personaje mitológico al que se asocia: Cupido

Bibliografía: Cuchet 2003, pp. 170-171, fig. 57

Fuente imagen: Cuchet 2003, p. 171

Largillière realizó este retrato mitológico en el cual aparece identificando a su modelo, John Bateman, futuro vizconde de Bateman, como Cupido cuando tenía entre siete y ocho años. El modelo ha sido representado desnudo, cubriendo su zona íntima con una tela rosácea que otorga cierta teatralidad a la composición. El peinado sigue el estilo imperante en el momento y la piel blanquecina ha permitido al artista incluir una sensación de delicadeza que se establece muy acorde a la figura infantil. La disposición de su cuerpo alude a otros esquemas artísticos ya utilizados como, por ejemplo, al que posee el Apolo de Belvedere (s. II a.C, Musei Vaticani)⁴⁸⁸.

El modelo está acompañado por una serie de elementos que se identifican como los atributos iconográficos de la figura mitológica, el arco con el carcaj lleno de flechas y la antorcha que sujeta con una de sus manos.

El escenario que se ha escogido corresponde a un paisaje natural en el cual resalta el esplendor de la vegetación y una atmósfera que recuerda a un ambiente clásico.

⁴⁸⁸ Cuchet 2003, p. 170.



Nº.inv.124 *Mme. de Gueidan como Flora*

Fecha: 1730

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: Musée des Beaux-Arts, Estrasburgo (Francia)

Personaje histórico: Mme. De Gueidan

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: --

Fuente imagen:

<https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/portrait-of-madame-de-gueidan-as-flora-by-fotograf%C3%ADa-de-noticias/164077702> [Recurso en

línea. Consulta: 14 de diciembre de 2019]

Largillière ha realizado un retrato mitológico asimilando a la modelo con la divinidad Flora. Su identificación se ha conseguido al disponer bandas florales y coronas o ramilletes decorando su vestido, cabello o, en definitiva, su figura.

En cuanto a la mujer se debe destacar la juventud de la modelo, que no se corresponde con el blanquecino cabello, seguramente al ser en realidad una peluca. Su frágil cuerpo posee piel blanquecina que contrasta con el vivo color rojo que ha sido utilizado para la falda de la mujer. A su lado, el artista ha pintado un niño asimilado a la figura de Cupido que acompaña a la mujer, está pendiente de sus deseos y le otorga aún mayor significado. Su caracterización es muy similar a la del niño bajo apariencia de Cupido del retrato anterior (nº.inv.123).

Que sea Flora la divinidad a la que se ha recurrido para realizar el retrato restringe la elección del espacio, siendo este uno abierto y natural el que más pueda identificarse con Flora.

LAWRENCE, Thomas (Bristol, 1769 –Londres, 1830)

Thomas Lawrence fue uno de los pintores ingleses más conocidos en el siglo XVIII. Su innegable habilidad para el dibujo le permitió alcanzar el éxito posibilitando su comparación con los grandes artistas del momento. Sin embargo, aunque su obra es amplia, solo realizó tres retratos mitológicos, recogidos en este catálogo.

Tan solo un año después de la muerte del artista, salió a la luz la publicación de su correspondencia editada por D.E. Williams en dos volúmenes bajo el título de *The life and correspondence of Sir Thomas Lawrence*. En la obra se intercalan relatos sobre su biografía –la educación recibida o los cambios de residencia, por ejemplo–, con la correspondencia que mantuvo con personajes cercanos a él como su madre que dan cuenta del día a día de su vida. No se encuentran muchas más publicaciones dedicadas al estudio de su figura hasta principios del siglo XX, cuando Sir Walter Armstrong publicó *Lawrence* (1913) que consistía en un análisis del desarrollo del artista siguiendo una evolución cronológica: nacimiento, educación, primera estancia en Londres y primeros triunfos en la ciudad, y así sucesivamente. En 1960 se llevó a cabo una exposición sobre Thomas Lawrence en el Worcester Art Museum (EE.UU) cuyo catálogo, *Sir Thomas Lawrence. Regency painter*, fue editado por Kenneth Garlick haciendo notable hincapié en los aspectos biográficos.

Fue el mismo autor, Kenneth Garlick, el encargado de llevar a cabo una publicación que recogiese la obra completa de Thomas Lawrence. Además del análisis técnico de los retratos del artista, el autor reseña algunos aspectos característicos de su obra a un nivel más general como su incursión en el género de la pintura de historia, el patrocinio de la realeza o quiénes fueron sus alumnos o pupilos⁴⁸⁹.

Por último, cabe destacar dos publicaciones sobre su figura. La primera de ellas, *Sir Thomas Lawrence* de Michael Levey (2005), en la que se analiza su biografía centrándose sobre todo en el periodo correspondiente al siglo XIX, y la segunda, *Thomas Lawrence Regency power and brilliance*⁴⁹⁰. Esta última corresponde al catálogo de la exposición realizada en 2010 en The National Portrait Gallery de Londres, varios autores analizan diferentes aspectos relacionados con Thomas y entre ellos destaca la

⁴⁸⁹ En relación con la producción pictórica del artista, el autor señaló que tras los primeros años de éxito, Lawrence se obsesionó con la pintura de Historia como género más destacable, aspecto que le hizo compararse con Sir Joshua Reynolds. Garlick 1989, p.18.

⁴⁹⁰ Albinson C. *et alii.*, 2010.

diferenciación que proponen para el estudio de los retratos teniendo en cuenta si son femeninos o masculinos, detalle considerablemente importante en el estudio del retrato mitológico.

De la lectura de estas obras se obtienen abundantes datos sobre la figura del pintor. Thomas demostró ser un «niño prodigio» desde temprana edad⁴⁹¹. Es muy común utilizar ese término en historiografía, aunque en este catálogo se ha considerado que no corresponde tanto a un «prodigio» como a una «habilidad» que tuvo la suerte de ser educada y corregida, y por lo que obtuvo excelentes resultados de forma rápida. Los negocios familiares no obtuvieron el mismo éxito que las pinturas de Thomas por lo que pronto la actividad del niño se convirtió en el sustento económico familiar. La independencia de la que disfrutó desde joven fue configurando un artista seguro de sí mismo y con la capacidad de realizar todos los encargos que recibía⁴⁹².

Su obra se caracterizó por poseer un estilo sofisticado aunque muchos han sido los que han puesto en duda la «moralidad» de sus retratos, sobre todo en relación a los femeninos pues estos muestran una elevada sensualidad y poseen un carácter sexual que no era bien visto en los círculos más tradicionales⁴⁹³. No solo retrató a mujeres, sino también a hombres y todos ellos pertenecientes a diferentes clases sociales. Destacan personajes de alta clase social, como la realeza, pero también personajes de baja condición como mercaderes, miembros de familias ordinarias o incluso niños pobres⁴⁹⁴. Para John Russel Taylor, Lawrence fue el retratista más brillante de su tiempo, y esto se debió, sobre todo, al patrocinio que le brindó la realeza⁴⁹⁵.

⁴⁹¹ Garlick 1960, p. 9.

⁴⁹² La mayoría de autores coinciden en que ese éxito económico le condujo a vivir por encima de sus posibilidades produciéndole graves problemas financieros. Garlick 1960, p. 12; Levey 2005, p. 96.

⁴⁹³ Cassandra Albinson hace referencia a la cuestionada moralidad del artista en su artículo *The construction of Desire: Lawrence's portraits of women*. Dicha referencia posee un carácter crítico, pues si se analizan los retratos femeninos del XVIII, sobre todo los mitológicos, el carácter sensual y sexual está continuamente presente.

⁴⁹⁴ Levey 2005, p. 9.

⁴⁹⁵ Serullaz 1980, s. pág.; Russell Taylor 1982, p. 15. El autor recuerda que el pintor oficial de la corte en ese momento era Hoppner.



Nº.inv.125 *Retrato de Catherine Grey, Lady Manners*

Fecha: 1794

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 255, 3 x 158 cm

Localización: Cleveland Museum of Art, Ohio (EE.UU)

Personaje histórico: Catherine Rebecca Grey, Lady Manners

Personaje mitológico al que se asocia: Juno

Bibliografía: --

Fuente imagen:

<http://www.clevelandart.org/art/1961.220> [Recurso en línea. Consulta: 21 de agosto de 2019]

Este retrato muestra a Catherine Rebecca Grey bajo la apariencia de la divinidad Juno. Es un retrato de cuerpo entero en el cual la modelo aparece con un deslumbrante vestido blanco que arrastra por el pavimento. Solo una tela verde destaca sobre el color inmaculado del vestido y, a modo de fajín, enfatiza el cuerpo femenino. Por el contrario, su piel blanquecina acompañada por un cabello grisáceo con tonos plateados mantiene la línea cromática de la composición. En la misma línea, el escenario elegido por el artista prefiere los tonos blanquecinos plasmados en el mármol de la escalera o tonos azulados del paisaje natural, otorgando una sensación de frío al ambiente que rodea a la figura femenina. El único elemento que otorga color dinámico a la composición es el pavo real representado en el lado derecho y que, sin lugar a dudas, ha sido utilizado por el artista como atributo iconográfico de la diosa.

Según el museo que custodia la obra, Lady Manners rechazó el retrato de Lawrence y aunque no está muy claro, apunta que seguramente fuese por representarla al lado de una figura animal, el pavo real, por lo que el retrato fue conservado por el propio artista hasta el momento de su muerte⁴⁹⁶.

⁴⁹⁶ <http://www.clevelandart.org/art/1961.220> [Texto en línea. Consulta: 21 de agosto de 2019].



Nº.inv.126 *Retrato de The Hon.
Sophia Upton*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 76,2 x 64,8 cm

Localización: Whitemarsh Hall, Pensilvania (EE.UU)

Personaje histórico: Sophia Upton

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: Garlick 1960, p. 32, fig. 9

Fuente imagen: Garlick 1960, p. 32

Este retrato de busto representa a Sophia Upton. La imagen de baja calidad apenas permite distinguir el trazado de la propia obra pictórica⁴⁹⁷. Aún así, se puede aludir a una disposición del cuerpo casi de perfil aunque dirige su mirada hacia el frente. El pelo aparece recogido y adornado con una corona de laurel que el artista ha situado en la zona y que alude a la representación iconográfica de la modelo como una musa.

El retrato se enmarca en un fondo neutral con tonos oscuros, aspecto que permite resaltar la figura femenina.

⁴⁹⁷ Para realizar un mejor análisis de este retrato, solicité a través de un correo electrónico al Whitemarsh Hall, Pensilvania, el envío de una imagen de mayor calidad de esta obra. Sin embargo, no pude ponerme en contacto con la persona responsable del envío aunque sí con el administrador de la página web, Mark Meredith, quién me comunicó que no poseían imágenes sobre este retrato aunque sí me pudo proporcionar información sobre otros retratos de la misma modelo.

LIESEWSKA- THERBUSCH Anna Dorothea, (Berlín, 1721 – 1782)

De nuevo se propone en este catálogo el análisis de una artista mujer. En este caso Anna Dorothea Liesewska-Therbusch, una artista alemana que destacó por su producción de retratos. Su iniciación en el mundo artístico estuvo condicionada por pertenecer a una familia donde el arte era considerado esencial. Su formación estuvo a cargo de su propio padre, el retratista George Lisiewski, quién además incluyó en las lecciones a su otra hija, también artista, Anna Rosina Liesewska-Therbusch.

Ninguna de las dos ha sido tenida en gran consideración en el mundo de la Historia del Arte, ni siquiera se puede tratar de establecer una comparación de producción entre ambas hermanas pues no se conocen con detalle ni sus obras ni sus datos biográficos. De Rosina se conoce mucho menos, pues en torno a la figura de Anna Dorothea Liesewska-Therbusch, al menos, se ha comprobado algún aspecto interesante. En primer lugar, se debe señalar que no llevó a cabo una amplia producción de retratos aunque destaca un retrato mitológico que no podía obviarse en este catálogo. Y es que, según Delia Gaze, fue una artista que cuando se casó y fue madre aceptó un forzado descanso laboral que la apartó del mundo del arte⁴⁹⁸. Reanudó su carrera profesional como artista en 1761 cuando fue invitada por Hezog Karl Eugen von Württemberg a la corte de Stuttgart. De esta manera, consiguió impulsar su carrera y fue nombrada pintora de corte en Mannheim en 1763⁴⁹⁹. La artista consideró que la misma situación que había disfrutado en Alemania sería posible en Francia, por ello se trasladó a París en 1765⁵⁰⁰. Sin embargo, allí nunca recibió un encargo de la corte y ni siquiera fue citada por los reyes; no llamó la atención, aunque sí consiguió el reconocimiento de la Academia Real francesa⁵⁰¹. De esta manera, volvió a Berlín en 1769 ciudad en la que consiguió ser nombrada miembro de la Academia en 1776⁵⁰².

Anna Dorothea Liesewska- Therbusch no alcanzó tanta fama como otras mujeres artistas y han sido pocos los que han decidido investigar sobre su figura. No obstante, ya en el siglo XXI el estudio de su figura ha experimentado cierto auge debido a la corriente de estudios de género que tiene entre sus objetivos identificar a las artistas que han aparecido a lo largo de la Historia. Es por ello, que comenzaron a surgir

⁴⁹⁸ Gaze 1997, p. 39.

⁴⁹⁹ Gaze 1997, p. 138.

⁵⁰⁰ Bajou 2000.

⁵⁰¹ Fue aceptada como miembro en 1767. Gaze 1997, p. 138.

⁵⁰² Jeffares 2006, p. 512.

artículos de interés en torno a la figura de esta pintora, como «Eine deutsche Künstlerin im Paris des 18. Jahrhunderts: Anna Dorothea Therbusch» de Bajou, «Deutsche Frauen der Frühen Neuzeit: Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen» publicado en 2000 por Merkel o, también, «Anna Dorothea Therbusch: eine Malerin mit Ambitionen» de Küster (2002).



Nº.inv.127 *Retrato de Henriette Herz*

Fecha: 1778

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 75 x 59 cm

Localización: Alte Nationalgalerie, Berlín (Alemania)

Personaje histórico: Bildnis Henriette Herz

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: --

Fuente imagen: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Henriette_Herz_by_Anna_Dorothea_Lisiewska_1778.jpg [Recurso en línea. Consulta: 10 de diciembre de 2019]

La artista realizó un retrato de la mujer conocida como Henriette Herz asimilándola a la figura mitológica de Hebe. El cuadro fue pintado en 1778 y tan solo un año después, con quince años, la mujer contrajo matrimonio.

Efectivamente, el retrato muestra a una modelo con un juvenil rostro y un cuerpo delicado. La vestimenta que ha escogido la artista es sencilla y consta de una falda a la cintura y un blusón blanco que permite la visibilidad de parte de su pecho. La mujer aparece retratada a tres cuartos, sentada, y apoyada en un elemento que es difícil de distinguir. Es ahí donde aparecen retratados elementos iconográficos que permiten identificar el personaje mitológico al que se ha asociado. La copa y el jarrón son elementos que la identifican directamente con la figura mitológica de Hebe. Sin embargo, aparecen representados también elementos florales como la guirnalda y la corona de flores.

En cuanto al escenario en el cual se ha dispuesto la modelo es neutral pues no aparecen elementos identificativos o, al menos, difícil de identificar. Aunque las representaciones de Hebe solían llevarse a cabo en escenarios celestiales, en este caso el pintor ha dotado a la composición pictórica de un carácter muy terrenal y en absoluto idealizado.

LOIR, Marianne (París, 1715-1769)

Otra de las pintoras que llevó a cabo retratos mitológicos en el siglo XVIII fue Marianne Loir, quién provenía de una familia de artistas. Su abuelo había sido pintor y grabador, su padre orfebre y su hermano escultor. Sin embargo, nunca llegó a conseguir la fama de la que disfrutaron otras mujeres como Rosalba Carriera o Angelica Kauffman.

Se debe tener presente que, hoy en día, su obra sigue presentando numerosas cuestiones sin resolver, como el análisis de su producción artística. Debido a su estilo, semejante al que presentaban otros artistas como Jean-Marc Nattier, su obra ha sufrido identificaciones erróneas y algunos de sus retratos han sido atribuidos a otros pintores. Por ello, su actividad artística es difusa y convendría dedicar un análisis más exhaustivo a su producción. En los retratos mitológicos que se han considerado obra de Marianne Loir se pueden distinguir rasgos comunes que, aunque también puedan estar presentes en la obra de otros pintores, caracterizan los retratos de esta artista.

Llevó a cabo, ante todo, retratos en los cuales trató de establecer de forma muy definida el estatus social que presentaba el modelo. En ellos, hacía una descripción meticulosa de la ropa y trataba de ligarlos a la dimensión cultural al incluir elementos específicos, como los libros. Sin embargo, presentan aspectos no tan llamativos. Por ejemplo, los rostros son convencionales e idealizados lo que produce una sensación repetitiva, el esquema anatómico no se ajusta a la realidad, no poseía un conocimiento profundo sobre ello ni sobre plasmar la perspectiva por lo que van a aparecer los modelos en las mismas disposiciones. Seguramente la artista no pudo disfrutar de una educación de calidad y tuvo que conformarse con acompañar a su hermano a Roma mientras él sí que acudía a la Academia de Francia. De esta forma, pudo disfrutar de una estancia lo suficientemente larga en Italia (1739-1745) en la cual descubrió a los antiguos maestros, pero no pudo formarse como si hubiera sido un varón.

Este bagaje formativo en el que pudieron influir pintores como Jean François de Troy o Hubert Drouais favoreció el desarrollo de su técnica consiguiendo vivacidad en las expresiones, buena representaciones de las pelucas y más aspectos que permitían plasmar de forma muy real la condición social de la modelo.

No se le ha dedicado especial atención en la historiografía del arte europeo aunque para la realización de este catálogo se ha recurrido al artículo publicado por Guillaume Faroult en 2004, «La Villeuse par Marie-Anne Loir au Musée de Riom:

fortune d'une iconographie savoyarde entre peinture et littérature au XVIII siècle» en el cual, aunque no menciona los retratos mitológicos de la obra de la artista sino otra tipología de retrato característico de su obra, hace hincapié en varios aspectos de su estilo.



Nº.inv.128 Retrato de dama como Flora

Fecha: 1745-1769

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 93 x 75,4 cm

Localización: Musée d'Art et d'Histoire, Auxerre (Francia)

Personaje histórico: Anne-Marie Fiquet du Boccage

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: --

Fuente imagen:

[https://www.rivagedeboheme.fr/medias/images/mariann-e-loir-portrait-de-madame-du-boccage-1745-](https://www.rivagedeboheme.fr/medias/images/mariann-e-loir-portrait-de-madame-du-boccage-1745-1769.jpg)

[1769.jpg](https://www.rivagedeboheme.fr/medias/images/mariann-e-loir-portrait-de-madame-du-boccage-1745-1769.jpg)[Recurso en línea. Consulta 23 de noviembre de 2019]

La modelo de este retrato ha sido identificada como Mme. du Boccage quién destacó por ser una famosa escritora. Cuando fue retratada tenía 35 años, lo que genera cierta incertidumbre en relación con su asimilación mitológica, pues Anne Marie ha sido representada con la apariencia de Flora, figura a la los artistas recurrían para retratar a modelos más jóvenes, casi niñas. Además, como era escritora, hubiese sido más lógico que hubiese sido representada como una musa.

El vestido con el que aparece es muy característico de la moda del momento, al igual que el peinado. La relación con el mundo clásico la otorga el jarrón que ha sido representado al lado de la modelo.



Nº.inv.129 *Mujer como Hebe*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 100 x 79 cm

Localización: sin localizar

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Salmon 1999, p. 25, fig.21

Fuente imagen:

<http://figurationfeminine.blogspot.com/2015/04/mariann-e-loir-1715-1769.html> [Recurso en línea. Consulta 1 de abril de 2019]

La artista Marianne Loir retrató a una mujer bajo la apariencia de Hebe. La identificación de la mujer es hoy desconocida, sin embargo queda claro que su asimilación mitológica está perfectamente consolidada, pues ha añadido a la composición dos de los atributos iconográficos más característicos de la figura clásica: la jarra y la copa con las cuales sirve a los dioses, aunque en este caso la artista ha preferido no incluir la figura del águila que era tan común en las representaciones de Hebe.

La modelo aparece sentada y representada a tres cuartos posando en un escenario que parece celestial. Lleva un vestido que se aleja de lo clásico con un corpiño dorado decorado con flores. Su piel es pálida y produce un juego cromático con los tonos grisáceos del cabello. Por detrás de su cuerpo, un manto azul ondea, aunque es difícil distinguir su auténtica disposición.



Nº.inv.130 *Joven mujer como Venus*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 113 x 87 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Venus y Cupido

Bibliografía: Salmon 1999, p.31, fig. 33

Fuente imagen:

<http://www.artnet.com/artists/marianne-loir/portrait-de-jeune-femme-en-v%C3%A9nus-pIQ9Ro8WuzeOxYtaP4JqIQ2> [Recurso en línea.

Consulta 1 de abril de 2019]

De nuevo la identificación de los modelos es desconocida en este retrato aunque la pareja representada, con una relación materno-filial, ha sido retratada bajo la apariencia de Venus y Cupido. Al ser Venus madre de Cupido, la asimilación resulta muy acorde. La modelo aparece retratada en pie, a tres cuartos y posando. Lleva un vestido aparatoso compuesto de falda blanca con corpiño dorado y decoración de flores. Incluso aparece el mismo manto azul, aunque en esta ocasión su representación es más acorde. El peinado que presenta la mujer es muy común en la moda del momento.

Por otro lado, en el ángulo inferior derecho, aparece la figura de un niño que trata de llamar la atención de la mujer, aunque ésta le detiene con un gesto de su mano. Sus alas le delatan y, efectivamente, es Cupido pues, además, cuelga de su cintura un carcaj lleno de flechas.



Nº.inv.131 *Mujer como Venus con su hijo como Cupido*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 124, 5 x 97, 8 cm

Localización: --

Personaje histórico: mujer y niño no identificados

Personaje mitológico al que se asocia: Venus y Cupido

Bibliografía: --

Fuente imagen:

<https://www.mutualart.com/Artwork/Portrait-of-a-lady-as-Venus-with-her-son/4582CFCD8F0611DC> [Recurso

en línea. Consulta 23 de noviembre de 2019]

Como la pintura anterior, esta obra presenta un retrato de pareja, de madre e hijo, asimilados a la figura de Venus y Cupido. Sin embargo en este caso, la relación parece ser más cercana, pues Cupido ha sido representado apoyado en las piernas de su madre que lo acoge con dulzura. Aunque el niño este jugando con el arco y la flecha posa ante el espectador al igual que su madre. La modelo sentada mira con tranquilidad hacia el frente, el vestido se ha transformado respecto a los anteriores y se configura de una forma más sencilla con un cuerpo cubierto con una tela de transparencias que cae sobre sus hombros desnudos otorgando sensualidad a la composición.

LOO, Louis-Michel van (Tolón, 1707 – París, 1771)

Louis-Michel van Loo fue un artista de gran importancia para el desarrollo del arte europeo. Sin embargo, no se han llevado a cabo estudios destacables que enfatizen su trabajo aunque, es cierto que, han sido varios los autores que le han tenido en cuenta en diferentes artículos que trataban su figura en el contexto del desarrollo del arte francés del siglo XVIII o de la pintura de corte⁵⁰³. Provenía de una familia holandesa que estaba compuesta por varias generaciones de artistas. Su formación estuvo influenciada por su familia pues recibió lecciones de su propio padre y de su tío Carie. Por otro lado, sus viajes y estancias en otros lugares o países contribuyeron a enriquecer su aprendizaje. En un primer momento, viajó a Italia destacando su estancia en Turín y en Roma y, más tarde, viajó a París, ciudad en la que tuvo mucha relación con la Academia. Sus viajes no finalizaron aquí, volvió tiempo después a Italia, en este caso a Roma y, más tarde a Turín donde actuó como pintor de corte⁵⁰⁴.

En España trabajó durante quince años bajo el reinado de Felipe V y, posteriormente, bajo el reinado de Fernando VI. Destaca su producción de retratos asociados a la familia real o a la corte de manera general. Tuvo tanto trabajo que no podría obviarse la ayuda que le prestaron desde su taller destacando, por ejemplo, la figura de su ayudante Benoit Verdot.

Su éxito y su trabajo en España no pasaron desapercibidos y a su vuelta a Francia comenzó a ser conocido como Van Loo d' Espagne. Ya en Francia continuó con su producción de retratos reales pero comenzó a incluir como modelos a personas pertenecientes a las altas clases sociales o al mundo cultural, aspecto que coincide con el desarrollo que tuvo el retrato mitológico en Europa. Es por ello que en esta ocasión se puede comprobar cómo en los retratos mitológicos que se proponen en este catálogo, los modelos que aparecen no pertenecen a la realeza, sino a una clase social alta, a la aristocracia del siglo XVIII, aunque este pintor se haya conocido en la Historia, sobre todo, por sus retratos de la realeza.

En cuanto a su estilo, se debe destacar la influencia italiana presente en la configuración de sus obras. Según el autor Juan J. Luna, uno de los aspectos más reseñables en el desarrollo de sus retratos es la pomposidad que es capaz de reflejar en la composición a través del tratamiento de las telas, de la inclusión de elementos

⁵⁰³ Luna 1978b, 1982; Rolland 2002.

⁵⁰⁴ Luna 1978b.

llamativos como las joyas o al apoyarse «en esquemas arquitectónicos grandiosos y monumentales»⁵⁰⁵. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, los elementos arquitectónicos no pueden tenerse demasiado en cuenta al desarrollarse los retratos en escenarios naturales.

⁵⁰⁵ Luna 1982, p. 182.



Nº.inv.132 *Jelyotte como Apolo*

Fecha: 1733-1737⁵⁰⁶

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: Musée de l'Opéra, París (Francia)

Personaje histórico: Pierre Jélyotte

Personaje mitológico al que se asocia: Apolo

Bibliografía: De Mirimonde 1966, p. 149, fig.14

Fuente imagen:

<http://musiqueclassique.forumpro.fr/t10771-pierre-de-jelyotte-haute-contre-et-musicien-1713-1797> [Recurso en línea. Consulta 29 de abril de 2019]

Louis-Michel van Loo llevó a cabo este destacable retrato mitológico en el que el modelo es una figura masculina, concretamente el artista Pierre Jélyotte. Este artista escribió música, participó en varias obras, aprendió a tocar diferentes instrumentos y por la gran habilidad que demostró para la música fue muy famoso en la corte francesa real del momento.

Aparece representado a tres cuartos y parece estar de pie. Está posando, pues tranquilamente contempla al espectador mientras sujeta la lira en un primer plano. Su asimilación con el dios Apolo se ha conseguido al incluir la lira y la corona de laurel en la composición. Su vestimenta es característica del mundo antiguo y la estola que cruza su pecho intensifica esta relación.

⁵⁰⁶ La datación de esta obra oscila entre el 1733, fecha del *debut* de este actor en la ópera de París, y el 1737 año en el cual marchó a trabajar en la corte española.



Nº.inv.133 *Retrato de mujer como Diana*

Fecha: 1739

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 109 x 133 cm

Localización: Museo del Prado, Madrid (España)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Morán Turina 2002, p. 133

Fuente imagen: cedida por el Museo del Prado a través de la descarga de su página web, autorizado para ámbito académico y de investigación

Van Loo ha retratado a una mujer que está sentada y apoyada en una roca en medio de lo que parece un bosque. La modelo está en una situación de calma, incluso ha llegado a cerrar los ojos dando cuenta de su tranquilidad, con una mano sujeta su cabeza mientras que con la otra se produce un efecto de equilibrio al disponerla de forma longitudinal.

El Museo del Prado, institución que custodia la obra, declara en su página web que este lienzo no es un retrato, pues señala que «está ausente el deseo de individualizar un personaje, por el contrario sus rasgos son genéricos aunque muy bellos⁵⁰⁷». En este catálogo se adopta otra postura considerando la obra un Retrato Mitológico, y esta afirmación se basa en dos aspectos. En primer lugar, la apariencia de la modelo quien se ha representado como una mujer del siglo XVIII con un peinado propio de la moda y adornando su mano con una pulsera de perlas. En segundo lugar, el esquema iconográfico que presenta la composición, muy similar a muchos otros retratos mitológicos.

Su asimilación con la diosa Diana es muy visible, la vestimenta conseguida a través de la disposición de varias telas enfatiza el sentido de relajación que presenta la figura. Entre las telas, destaca la piel de guepardo que ha echado sobre sus piernas. Además, aparecen retratados sus atributos iconográficos: la media luna en la cabeza, el arco y el carcaj lleno de flechas.

⁵⁰⁷ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/diana-en-un-paisaje/5d7c3ccf-53c0-470e-b3a7-b00ded596b70> [Texto en línea. Consulta 19 de diciembre de 2019].



Nº.inv.134 Mme. Genevieve de Malboissière

Fecha: 1746-1766

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: --

Personaje histórico: Geneviève-Françoise Randon de Malboissière

Personaje mitológico al que se asocia: Musa Melpómene

Bibliografía: --

Fuente imagen:

http://www.wikigallery.org/wiki/painting_364380/Louis-Michel-van-Loo/Portrait-Of-Mademoiselle-Genevieve-De-Malboisiere-%281746-66%29-As-Melpomene%2C-Muse-Of-Tragedy [Recurso en línea. Consulta 22 de noviembre de 2019]

La representación de Mme. Geneviève se llevó a cabo a través de un esquema compositivo muy original. La modelo se encuentra en un interior en el cual solo destaca una cortina que sirve de marcador del espacio. Toda la luz de la obra pictórica recae sobre la mujer que ha sido retratada a tres cuartos. Su vestido muestra gran riqueza, intercala tonos blanquecinos con el dorado utilizado para el corsé y los ribetes. Ese mismo color dorado se repite en un velo que cae desde su cabeza y que actúa como manto tras ella.

La asimilación iconográfica se ha resuelto de forma sencilla, escogiendo como atributos una corona o diadema de oro y dos palos, que se corresponden a los atributos iconográficos de Melpómene aunque suelen ser más utilizados por los artistas la máscara trágica o, en algunas ocasiones, la daga⁵⁰⁸.

⁵⁰⁸ En realidad, con su mano derecha sostiene un objeto que se asemeja a la empuñadura de lo que podría ser una daga, pero no he conseguido encontrar una imagen de la totalidad de la pintura donde se pueda comprobar, ya que esta es obvio que está recortada.



Nº.inv.135 *Mujer como Diana*

Fecha: 1746-1766

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: --

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: --

Fuente imagen:

<https://www.mutualart.com/Artwork/PORTRAIT-OF-A-LADY-IN-THE-GUISE-OF-DIANA/66046563D5663598> [Recurso en línea.

Consulta 22 de noviembre de 2019]

Van Loo retrató a esta mujer, de quién desconocemos su identidad, bajo la apariencia de Diana. Para ello, ha representado a la modelo en medio de un escenario natural, y acompañada de los atributos de la divinidad como son la piel de guepardo que la envuelve la zona del vientre, el carcaj con flechas y arco, el perro y la media luna sobre la cabeza.

La mujer no está posando sino que ha sido representada en movimiento, se dirige hacia delante por lo que su mirada no está dirigida al espectador. Para transmitir la sensación dinámica se ha representado el brazo de la modelo en el primer plano de la composición.



Nº.inv.136 *La condesa de Beaurepaire*

Fecha: 1766

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Condesa de Beaurepaire

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: --

Fuente imagen: <https://trianarts.com/maestros-del-retrato-louis-michel-van-loo/#sthash.ZWwyGSof.dpbs>

[Recurso en línea. Consulta 22 de noviembre de 2019]

La condesa ha sido retratada a tres cuartos sentada en medio de un escenario agreste. Apoya su cuerpo en los propios elementos de la naturaleza, además de que se incluye como complemento a su figura la disposición de una guirnalda floral cruzando su pecho, una corona de flores que sostiene con una de sus manos y el tocado floral de su peinado, todas ellas en colores pastel. Su vestido blanco no responde al mundo antiguo, sino más bien a una moda contemporánea y va acompañado por un manto azulado cuyo drapeado le otorga un carácter teatral a la composición.

Aunque está posando, su rostro muestra que la mujer se ha despistado y su mirada se dirige hacia uno de los lados.



Nº.inv.137 *Francoise Laurette Randon de Malboisiere, Piquefeu, como la Musa Talía*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: --

Personaje histórico: Francoise Laurette Randon

Personaje mitológico al que se asocia: Musa Talía

Bibliografía: --

Fuente imagen:

http://www.wikigallery.org/wiki/painting_364379/Louis-Michel-van-Loo/Portrait-Of-Francoise-Laurette-Randon-De-Malboisiere%2C-Nee-Piquefeu-%281722-89%29-As-Thalia%2C-Muse-Of-Comedy [Recurso en línea.

Consulta 22 de noviembre de 2019]

Como el retrato nº.inv.134, se ha utilizado como figura mitológica una musa, en este caso Talía, la Musa de la Comedia. La asimilación se consigue al representar a la modelo sujetando una máscara y se subraya al disponer el rostro de la misma plasmando una mueca cómica.

La modelo se ha representado a tres cuartos, sentada, y su vestido parece adecuarse a un sencillo atuendo de una mujer trabajadora aunque el manto azul que le acompaña le otorga un carácter más oficial al disponer el tratamiento de los pliegue de una manera exquisita.

NATTIER, Jean-Marc (París, 1685-1766)

Jean-Marc Nattier es uno de los artistas que más retratos mitológicos realizó a lo largo de su vida. Sin embargo, su figura no ha atraído demasiado la atención de la historiografía por lo que se conservan escasos estudios sobre ella. En el siglo XVIII su obra fue considerada en alguno de los catálogos o estudios que se llevaron a cabo para analizar la producción artística del momento. Por ejemplo, uno de sus contemporáneos, el crítico de arte Étienne La Font de Saint-Yenne calificó a Nattier como un pintor capaz de realizar retratos históricos⁵⁰⁹. También Charles Léoffroy de Saint-Yves incluyó a Nattier en su análisis de arte realizado en 1748, *Observations sur les arts, et sur quelques morceaux de Peinture et de sculpture*:

«La manière galante dont sont ajustés les portraits de femmes, sortis du pinceau de M. Nattier, leur en ouvrira un jour l'entrée. On n'est point étonné qu'elles aiment à se faire peindre par lui: personne n'a le don de les faire plus ressemblantes. Rien n'est si doux, si gracieux que les airs de tête, & les attitudes qu'il leur donne. Il semble que l'amour conduise son pinceau: les grâces de celles que M. Nattier peint s'embellissent rendues par cet habile homme: elles sont même si touchantes, que souvent la vue du portrait achevé en nous ce que la vue de la personne avoit commencé. Aussi M. Nattier, de tous nos Peintres le plus employé par les femmes, est-il le premier qui ait su en historien les portraits, qu'il pare des attributs les plus galans»⁵¹⁰.

Por supuesto Nattier destacó por su producción de retratos históricos. J. B. Greuze señaló que aunque en un principio el pintor prefiriese solo la pintura histórica, se decantó por el retrato porque las circunstancias, sobre todo económicas, le obligaron⁵¹¹.

Como he indicado, su figura quedó orillada en los estudios de Historia del Arte pero, a principios del siglo XX, otros autores comenzaron a prestarle atención, entre ellos Arsène Alexandre que, en cierta manera, culpó de la poca fama que poseía Nattier a Diderot por la crítica que realizó sobre su obra⁵¹². No obstante, desde el punto de vista

⁵⁰⁹ La Font de Saint-Yenne 1747, p. 106.

⁵¹⁰ Léoffroy de Saint-Yves 1748, pp. 90-91.

⁵¹¹ Greuze 1872, s. pág.

⁵¹² Según Louise Ballesta, «[...] Diderot reconocía el valor inalterable de la pintura mitológica, alegórica, histórica, portadora de ideas nobles. Pero en el siglo XVIII los artistas pecaban, al contrario, de debilidad en los conceptos y pobreza en las ideas, y así, el hombre de esta época, en nombre de la realidad, huía de toda alegoría, prefiriendo el retrato mitológico de Nattier [...]». Ballesta 1985, p. 80.

de Alexandre, Nattier gozó de un considerable prestigio en Inglaterra⁵¹³. También Pierre Nolhac trató de conocer de forma más detallada la figura del artista. Publicó en 1905 *Nattier. Peintre de la cour de Louis XV* a través de la cual analizó su obra⁵¹⁴. Distinguió en ella varios periodos: un periodo inicial, una segunda etapa que se caracterizó por una producción muy en línea con la moda del momento, un tercer periodo en el cual trabajó con la familia real como cliente y un último periodo antes de su muerte. El análisis de esta obra ha resultado muy útil para el catálogo que se presenta pues el autor menciona de forma detallada a los modelos del pintor, las características de los retratos o datos variados que enriquecen el estudio de Nattier. Aún así, Pierre Nolhac fue crítico con Nattier y declaró que al artista no le había supuesto ningún esfuerzo realizar los retratos, ni siquiera imaginación ni observación sobre ellos pues eran todos copias de un prototipo ya implantado⁵¹⁵.

De forma posterior, algunos autores han tratado de volver a establecer a Nattier como uno de los grandes maestros del XVIII. Entre ellos destaca Pontus Grate o Xavier Salmon, quién publicó en 1999 un catálogo muy completo de las obras del artista, aunque aún existen muchas lagunas de conocimiento sobre la identificación de las modelos de Nattier o sobre la historia de la obra⁵¹⁶.

Jean-Marc Nattier fue un artista que provenía de una familia de artistas ya consolidados, su padre era retratista mientras que su madre se dedicaba a la miniatura. Desde pequeño, mostró grandes habilidades para el dibujo y su carrera artística empezó de forma temprana. Como maestro tuvo a Jean Jouvenet el cual había trabajado con Charles Le Brun por lo que Nattier disfrutó de una formación que oscilaba entre el Barroco y el Clasicismo y que enriqueció en gran medida su propia obra. En 1718 fue reconocido como miembro de la Academia de pintura y escultura de París y, de esta forma, fue ocupando un papel muy destacable en el mercado artístico del momento.

Esta posición como artista destacable le permitió ir configurando una amplia y numerosa clientela que le permitió vivir holgadamente. Resultaba difícil conseguir un retrato de Nattier debido a la cantidad de trabajo que tenía, muchas de las mujeres del momento ansiaban contar con un retrato de mano de este famoso artista. De forma previa, se ha aludido al conocimiento que tenían sus contemporáneos de la fama que poseía el pintor, como la afirmación de Charles Léoffroy de Saint-Yves sobre la

⁵¹³ Alexandre 1906, p. 42.

⁵¹⁴ Para este trabajo se ha utilizado la edición francesa de 1910.

⁵¹⁵ Nolhac 1910, p. 83.

⁵¹⁶ Grate 1979; Salmon 1999.

atracción que causó ante las mujeres del momento. Debido al elevado número de encargos que recibió, algunos autores han apostado porque la producción se realizase de forma conjunta, es decir, en su taller. Nattier había configurado un taller por el cual pasaban diferentes alumnos, entre los cuales destacaron Jean-Frédéric Marc o Louis Tocqué que además se convirtió en su yerno. El proceso de producción se dividía en dos fases. El primero de ellos correspondía al momento en el cual el modelo posaba ante Nattier y este retrataba exclusivamente su cabeza y rostro, mientras que en un segundo momento se llevaba a cabo el cuerpo, esta vez sin modelo, sin nadie posando y respetando únicamente un esquema común⁵¹⁷. Este método permitía a Nattier multiplicar la velocidad de producción de retratos pero también fue el motivo por el cual recibió críticas.

Al llevar a cabo un retrato de una manera tan sistemática, consiguió que todos ellos fuesen muy similares, y que ninguno de ellos destacase entre los demás por su singularidad. A continuación, en el análisis de sus obras, se puede comprobar cómo el pintor recurrió siempre al mismo esquema pictórico. El modelo se representaba a tres cuartos, frecuentemente sentado y con una disposición de su cuerpo muy semejante, normalmente con los brazos estirados hacia los lados o sujetando los atributos iconográficos correspondientes. En cuanto a la configuración del cuerpo, también era muy similar en todos, parece que todas las modelos posean las mismas medidas o tengan el mismo color de piel. Incluso, la forma en la que las viste es casi idéntica en todos los retratos: un vestido en color blanco, ceñido a la cintura con algún tipo de decoración y un manto colocado sobre sus piernas que puede variar entre el color azul o el rojo. Quizás el rostro era el único espacio en donde Nattier plasmaba las características fisionómicas propias de las modelos, aunque la forma de maquillaje y el peinado suele ser también muy parecido. Y no solo sucedía en los retratos mitológicos. También se puede identificar este esquema en otro tipo de obras como en el *Autorretrato con familia* (Château du Versailles et de Trianon) que realizó entre 1730 y 1762 y que destaca porque la actitud reflejada por la mujer que ocupa el lugar central, la esposa del pintor, es la misma que la que presentan las protagonistas de muchos retratos mitológicos⁵¹⁸.

Por otro lado, su obra destaca por otras características muy atractivas. Por un lado, el tratamiento de los rostros era delicado y muy expresivo al mismo tiempo que

⁵¹⁷ Salmon 1999, p. 28.

⁵¹⁸ Williams 2013, p. 340.

conseguía ser fiel a la realidad. Por otro lado, hizo uso de un dibujo muy marcado, consiguiendo armonía en las telas que aparecen y consiguiendo cierta ligereza en el movimiento⁵¹⁹.

⁵¹⁹ La Font de Saint-Yenne 1747, p. 107.



Nº.inv.138 *Madame de Lambesc, de la maison de Lorraine, como Minerva, junto a su hermano*

Fecha: 1732

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 191 x 159 cm

Localización: Musée du Louvre, París (Francia)

Personaje histórico: Jeanne-Louise de Lorraine y su hermano Charles-Louis de Lorraine

Personaje mitológico al que se asocia: Minerva

Bibliografía: Alexandre 1906, p. 49

Fuente imagen:

[https://www.wikidata.org/wiki/Q29842418#/media/File:Mademoiselle de Lambesc with her brother Louis de Lorraine, Count of Brionne, 1732, Nattier.jpg](https://www.wikidata.org/wiki/Q29842418#/media/File:Mademoiselle_de_Lambesc_with_her_brother_Louis_de_Lorraine_Count_of_Brionne_1732_Nattier.jpg)

[Recurso en línea. Consulta 1 de mayo de 2019]

Jean-Marc Nattier realizó uno de sus primeros retratos mitológicos asimilando la figura de Minerva con Mme. de Lambesc. Representó a esta mujer bajo la apariencia de la divinidad junto a otra figura, el hermano pequeño de la modelo. Éste, sin embargo, no ha sido retratado como si fuese un personaje mitológico. El artista ha pretendido representar como el pequeño conde de Brionne era armado para estar preparado para la guerra⁵²⁰.

La figura femenina aparece representada de cuerpo entero aunque sentada. El vestido que lleva es muy similar a los que aparecen en los retratos que se van a analizar de forma posterior: un vestido blanco acompañado por un manto azul o rojo que suele echar sobre las piernas de la modelo. En este caso, Nattier ha representado una pequeña armadura en color dorado en el pecho de la mujer que le identifica con Minerva y su relación con la guerra. Además, aparecen los atributos iconográficos propios de la divinidad como el casco que sujeta entre sus manos, la lanza, la égida con la cabeza de Medusa situada en el suelo y la esfera. Sin embargo, hay que tener en cuenta que Minerva era la diosa de la guerra, pero de una guerra llevada a cabo con sabiduría, con templanza y las alusiones a este carácter no se han representado, por ejemplo y como era común con la rama de olivo. Por el contrario, la figura del pequeño no posee alusiones

⁵²⁰ La iconografía de una madre que entrega armas de guerra a su hijo se ha repetido en la historia del arte, a través de parejas como Tetis y Aquiles o Venus y Eneas. En este retrato Jean-Marc Nattier ha hecho un guiño a este tema iconográfico aunque en esta ocasión se trata de una relación de hermanos.

clásicas, está posando ante el artista con gracia y elegancia, actitudes que no corresponden con su edad pero sí a su título nobiliario.

El escenario en el que aparece la pareja es bastante evocador. Se trata de un interior aunque presenta un amplio vano que permite distinguir el exterior realizado por Nattier a través de unas pinceladas muy sueltas. Las figuras se han retratado en el primer plano en un espacio que está definido por una cortina que cae de forma irregular desde la parte superior y por una columna de estilo neoclásico que marca el límite entre el exterior y el interior. Aparecen representados en este espacio numerosos elementos como armas que se distribuyen por el espacio compositivo.



Nº.inv.139 *Retrato de mujer como Diana*

Fecha: 1735

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: Musée d'Art et d'Histoire, Cholet (Francia)

Personaje histórico: Marie de La Rochefoucauld, duquesa d'Estissac

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Salmon 1999, p. 96, il.17

Fuente imagen: Salmon 1999, p. 96

Jean-Marc Nattier lleva a cabo en esta composición un retrato mitológico. Ha retratado a esta mujer, la duquesa de Estissac, bajo la apariencia de Diana. Para ello, ha representado acompañando a la figura femenina los atributos de la divinidad: la media luna sobre la cabeza, el carcaj con varias flechas en uno de sus laterales y el arco sostenido por su brazo. Además, ha añadido una estola llevada a cabo con piel de animal salvaje que echa sobre su torso y que otorga a la composición cierto carácter agreste que también poseía Diana.

No obstante este carácter acaba adoptando una postura más relajada debido a la composición que ha realizado Nattier. La figura femenina aparece sentada de forma calmada en un escenario natural. Su vestido blanco aporta calidad a la composición, al igual que su pálida tez. Adopta una actitud casi teatral posando para Nattier y el manto rojo que aparece sobre sus rodillas, con los pliegues que presenta y el dinamismo que produce, indica el carácter teatral de la pintura.

Este retrato es pareja de otro que llevó a cabo el pintor conocido como *Hombre como cazador* el cual, ha señalado Xavier Salmon, puede ser identificado como el marido de esta mujer⁵²¹.

⁵²¹ Salmon 1999, p. 97.



Nº.inv.140 *Carlotta-Louise de Rohan-Guéménée, marquesa de Crèvecœur como Hebe*

Fecha: 1738

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 125 x 97,5 cm

Localización: Musée National des Châteaux du Versailles et de Trianon, Versailles (Francia)

Personaje histórico: Carlotta-Louise de Rohan-Guéménée, marquesa de Crèvecœur

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Nohac 1910, p. 75; Grate 1979, p. 150; Constans 1995, Vol.II, p. 680, fig. 3828; Salmon 1999, p.109, il.21

Fuente imagen:

<http://collections.chateauversailles.fr/#0b399130-bf55-48eb-9355-1138e0a8b9e9> [Recurso en línea. Consulta 1 de abril de 2019]

Nattier ha realizado el retrato de Carlotta-Louise de Rohan-Guéménée la cual, aunque presenta un carácter tan juvenil en la pintura (tan solo contaba con quince años) se había casado en 1737 con Victor-Amçé-Philippe, marqués de Crèvecœur⁵²².

Este retrato se ha realizado asimilando a la joven con la figura mitológica de Hebe y para ello, ha utilizado los atributos más característicos de ésta y que se repiten de forma constante en la mayoría de los retratos mitológicos que optan por utilizar esta figura mitológica. Por un lado, la representación de Júpiter en forma de águila y por otro lado, la representación de la copa y la jarrita que aluden a la función de Hebe como copera de los dioses en el Olimpo.

La forma que ha escogido para representarla es muy similar a la que presentaba el retrato anterior (nº.inv.139), un vestido blanco con bastante escote y un manto, en este caso azul, sobre sus rodillas. El escenario está divinizado, estas figuras parecen estar dispuestas sobre las nubes, cerca del Olimpo, incluso la joven apoya su codo en una nube que la permite posar de forma tranquila.

⁵²² Pierre Nohac proporcionó información sobre quién era la modelo al describir este retrato: «un tableau représentant Mademoiselle de Rohan, fille du prince de Guéménée, mariée depuis peu à M. le marquis de Crèvecœur, fils du prince de Masserane, en Espagne, sous la forme d'Hébé, déesse de la jeunesse» Nohac 1910, p. 75.



Nº.inv.141 *Talia Musa de la Comedia*

Fecha: 1739

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 136 x 124,5 cm

Localización: The Fine Arts Museums, Mildred Anna Williams Collection, California (EEUU)

Copias: Óleo sobre lienzo, 78 x 95 cm, colección privada

Personaje histórico: Silvia Balletti⁵²³

Personaje mitológico al que se asocia: Musa Talía

Bibliografía: Rosenberg 1987, p. 227; Salmon 1999, pp. 116-ss, il.23; Johnson 2017, p. 93, fig.43; Ilchman *et alii.*, 2017, pp. 92-93

Fuente imagen: <https://www.wikiart.org/en/jean-marc-nattier/thalia-muse-of-comedy-1739> [Recurso en línea. Consulta 30 de abril de 2019]

La modelo aparece en un esquema compositivo un tanto diferente al que solía utilizar Nattier. Es cierto que aparece sentada en un retrato a tres cuartos como en la mayoría de sus obras, pero en este caso aparece con su vestido caído, sin cubrir la parte superior de su cuerpo. Varias telas se disponen en torno a su silueta de forma casi aleatoria permitiendo al espectador contemplar su pecho.

Se ha asimilado a la Musa Talía, una de las musas del teatro, en concreto de la comedia. Su identificación se refuerza por dos elementos. El primero de ellos es la disposición de la tela azul que ha presentado el pintor a modo de cortina en la parte superior de la composición y que recuerda al telón de un escenario. Parece que la modelo permite que el espectador del retrato pueda ser también espectador teatral. En un segundo plano, se está desarrollando una escena, seguramente teatral, en la que se distinguen tres figuras: una mujer y dos hombres. Al observar

⁵²³ Existen discrepancias entre los autores que han estudiado este retrato a la hora de identificar a la modelo. En 1987 Pierre Rosenberg apostó por reconocer a Marie-Anne de Mailly-Nesle, duquesa de Châteauroux como el personaje representado. Esta identificación estaba basada en que la duquesa era actriz y podría haber encargado un cuadro bajo la apariencia de su musa. Sin embargo, Xavier Salmon consideró que no podía ser ella pues se conservaba un estudio de su rostro realizado por Nattier entre 1750 y 1758 en el cual se apreciaban los ojos de color azul y en este retrato son marrones. Salmon 1999, p. 116.

con detalle el atuendo que presentan estas figuras se pueden identificar personajes de la *Comedia dell'arte italiana*⁵²⁴. Colombina sería la mujer, mientras que los hombres pueden ser el Capitano y Polichinela aquel que presenta vestido blanco⁵²⁵.

El segundo de estos elementos es la máscara que sostiene con una de sus manos, atributo frecuente en la representación iconográfica de la Musa Talía. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, como recuerda Xavier Salmon, no siempre que aparecía una máscara sostenida por el protagonista de un retrato se estaba haciendo alusión al teatro, pues podía aludir de forma más directa al baile como sucede en el *Retrato de Louise Adélaïde de Bourbon Conti, Mademoiselle de la Roche sur Yon* de Pierre Gobert (c.1720, sin localizar) o el *Retrato de Marie-Thérèse Geoffrin, marquesa de la Ferté-Imbault* (1740, Fuji Art Museum, Tokyo) en hábito de baile⁵²⁶.

⁵²⁴ En los años 30 del siglo XVIII, aparecieron en algunas publicaciones como el *Mercure de France* referencias a la *Comedia dell'arte* o representaciones de sus protagonistas, aspecto que da cuenta de la influencia que pudo provocar. Conisbee *et alii.*, 2009, p. 474.

⁵²⁵ En esa misma época, en los primeros años del siglo XVIII, Silvia Balletti formaba parte de una compañía que rendía homenaje a la famosa *Comedia dell'arte*, lo que justifica la presencia de estas figuras.

⁵²⁶ Salmon 1999, pp. 123-125.



Nº.inv.142 *Terpsícore, Musa de la Danza*

Fecha: 1739

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 136 x 125 cm

Localización: The Fine Arts Museums, Mildred Anna Williams Collection, California (EEUU)

Copia: no localizada

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Musa Terpsícore

Bibliografía: Rosenberg 1987, p. 231; Salmon 1999, pp. 116-ss, il.24

Fuente imagen: <https://www.wikiart.org/en/jean-marc-nattier/terpsichore-muse-of-dance-1739> [Recurso en línea. Consulta 30 de abril de 2019]

En este caso, Nattier ha representado a la Musa de la Danza, Terpsícore. La modelo aparece representada, como la figura anterior, a tres cuartos y con el mismo vestido blanco aunque en este caso solo permite ver uno de sus pechos. Vuelve a aparecer el manto rojo que cubre sus piernas. Como no podía ser de otra manera, se ha elegido para la representación de esta musa una actitud dinámica, parece estar en movimiento, danzando, y lleva en una de sus manos una cítara, atributo iconográfico de Terpsícore. El esquema pictórico que ha seguido Nattier es muy común en su obra, crea una línea diagonal a través de la figura femenina consiguiendo reforzar el dinamismo de la composición.

El pintor ha representado una escena en un segundo plano, a la derecha de la musa en la cual se pueden distinguir varias figuras que están bailando.



Nº.inv.143 *Carlotta Frederika Sparre
como una nifa de Diana*

Fecha: 1741

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 64 x 53 cm

Localización: The National Gallery of Ireland, Dublin
(Irlanda)

Copia: Óleo sobre lienzo, sin localizar

Personaje histórico: Carlotta Frederika Sparre

Personaje mitológico al que se asocia: Ninfa de Diana

Bibliografía: Salmon 1999, p. 142, fig. 32

Fuente imagen:

<https://www.pinterest.es/pin/268104984038249794/?lp=true> [Recurso en línea. Consulta 30 de abril de 2019]

Carlota provenía de Suecia y llegó a Francia, junto a su hermano, acompañando a su tío que era embajador y a la mujer de éste. Fue retratada en numerosas ocasiones en Francia por varios pintores. Por ejemplo, el artista Dinatien Nonotte la retrató como una vestal (1741, Museo Nacional de Estocolmo) y también, otros artistas dibujaron sus rasgos como François Boucher (1741, sin localizar).

En esta ocasión, Nattier no ha utilizado el esquema habitual en la mayoría de sus retratos sino que la modelo aparece representada en busto. Dicha representación permite identificarla con Diana la diosa de la caza, por ello el arco y la piel de animal salvaje sobre sus hombros, aunque no se haya recurrido a otro de los atributos iconográficos más característicos: la media luna sobre la cabeza.



Nº.inv.144 *Constance Gabrielle Magdeleine Bonnier de la Mosson*

Fecha: 1742

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 129,5 x 96, 8 cm

Localización: The Paul Getty Museum, Los Ángeles, California (EEUU)

Personaje histórico: Constance Gabrielle Magdeleine du Monciel de Lauraille, Bonnier de la Mosson

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Nohac 1910, p. 8, 225; Salmon 1999, pp. 151-ss, il.35; Conisbee *et alii*, 2009, p. 340

Fuente imagen:

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Jean-](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Jean-Marc_Nattier_(French_-_Portrait_of_Constance-Gabrielle-Magdeleine_Bonnier_de_la_Mosson_as_Diana_-_Google_Art_Project.jpg)

[Marc_Nattier_\(French_-_Portrait_of_Constance-](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Jean-Marc_Nattier_(French_-_Portrait_of_Constance-Gabrielle-Magdeleine_Bonnier_de_la_Mosson_as_Diana_-_Google_Art_Project.jpg)

[Gabrielle-](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Jean-Marc_Nattier_(French_-_Portrait_of_Constance-Gabrielle-Magdeleine_Bonnier_de_la_Mosson_as_Diana_-_Google_Art_Project.jpg)

[Magdeleine_Bonnier_de_la_Mosson_as_Diana_-_Google_Art_Project.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Jean-Marc_Nattier_(French_-_Portrait_of_Constance-Gabrielle-Magdeleine_Bonnier_de_la_Mosson_as_Diana_-_Google_Art_Project.jpg) [Recurso en línea. Consulta 17 de abril de 2019]

Otra de las modelos que apareció retratada como Diana por Nattier fue Constance Gabrielle Magdeleine, una mujer que pertenecía a una de las familias más pudientes de la Francia del momento⁵²⁷.

El esquema compositivo que ha utilizado es muy similar al retrato de mujer como Diana (nº.inv.139) aunque en este caso la modelo aparece inclinada de forma más llamativa hacia uno de los extremos del cuadro consiguiendo aportar dinamismo a la escena al crear una línea diagonal que atraviesa la pintura.

⁵²⁷ Salmon 1999, pp. 151-ss.



Nº.inv.145 *Madame Henriette*

Fecha: 1742

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 96 x 151 cm

Localización: Musée National des Châteaux du Versailles et de Trianon, Versailles (Francia)

Copia:

- 1745, óleo sobre lienzo, Châteaux du Versailles (Francia)⁵²⁸
- Musée de Beaux-Arts, Orleans (Francia)
- 1742, óleo sobre lienzo, 94,5 x 128,5 cm, Galleria degli Uffizi, Florencia (Italia)

Personaje histórico: Louise-Henriette de Bourbon-Conti, duquesa de Orléans

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Nohac 1910, pp.101-ss; Constans 1995, Vol. II, p. 673, fig. 3792; AA.VV. 1993, p. 108; Salmon 1999, pp. 154-ss, il. 36; Gesine Baur 2001, p. 50

Fuente imagen:

<http://ressources.chateauversailles.fr/ressources-pedagogiques/Madame-Henriette-de-France-fille-de-Louis-XV-en-Flore>

[Recurso en línea. Consulta 17 de abril de 2019]

Jean-Marc Nattier recibió su primer encargo oficial en 1742, tras haber realizado los retratos de Mme. de la Tournelle y Mme. de Flavacourt. Esto le permitió ser mejor conocido en la corte y comenzar a trabajar en este ámbito. Retrató a Mme. de Henriette cuando tan solo

⁵²⁸ Era frecuente que se les pidiera a los artistas, copias de alguna obra que hubieran realizado ellos mismos para satisfacer las necesidades de la familia o de sus amistades. Salmon 1999, p. 177. Por ejemplo, Pierre Nohac citó en su obra *Nattier. Peintre de la cour de Louis XV* (1910) una carta que mandó M. de Vandières, hermano de Mme. de Pompadour, a Charles Coypel, primer pintor del rey que decía lo siguiente: «Madame Henriette, Madame Adélaïde et Madame Victoire, Monsieur, veulent des copies de leurs portraits d'après l'original de M. Nattier. Vous aurez agréable de donner des ordres de ma part à M. Nattier, d'envoyer à Versailles les originaux aussitôt que vous aurez reçu ma lettre [...]». Nohac 1910, p. 129.

contaba con quince años, asimilándole con la figura mitológica de Flora, divinidad relacionada con la juventud⁵²⁹.

La joven es representada tumbada un poco recostada sobre una elevación del propio terreno. El escenario responde a un claro de un bosque donde crecen las flores con las que está jugando Mme. Henriette. El ropaje es muy similar en muchos de los retratos que realizó Nattier, destacando el uso del color azul en el manto. El vestido es de un color muy pálido, blanquecino que combina perfectamente con el color del cabello de la modelo.

Según Xavier Salmon, el formato longitudinal del lienzo obedece al emplazamiento al que estaba destinado la pintura: la chimenea del gabinete de la reina⁵³⁰.

⁵²⁹ Salmon 1999, p. 154.

⁵³⁰ Salmon 1999, p. 154.



Nº.inv.146 *Marie de La Rochefoucauld, duquesa d'Estissac*

Fecha: 1742

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Marie de La Rochefoucauld, duquesa d'Estissac

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Nolhac 1910, pp. 82-83, 230; Salmon 1999, p. 33, fig. 40

Fuente imagen:

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Nattier_-_Portrait_de_la_duchesse_d%27Estissac_\(1742\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Nattier_-_Portrait_de_la_duchesse_d%27Estissac_(1742).jpg)

[Recurso en línea. Consulta 1 de abril de 2019]

La figura mitológica que se ha vuelto a utilizar en esta obra es Diana. Jean-Marc Nattier ha realizado un retrato de la duquesa d'Estissac y la ha representado a tres cuartos, sentada, en un escenario natural en el cual destaca como elemento más significativo el tronco de un árbol. La duquesa ha sido retratada con un vestido blanco a modo de túnica, que suelen presentar la mayoría de modelos en los retratos producidos por Nattier, que se desliza por su cuerpo permitiendo al espectador contemplar la desnudez de sus hombros. Su piel posee un color tan pálido que la diferenciación con el vestido resulta costosa, un color que transmite calidez y sensualidad.

Los atributos iconográficos de Diana se han reducido al carcaj, a las flechas y al arco, los demás no se han utilizado. Según Xavier Salmon este retrato presenta muchas similitudes con el retrato de la Condesa Voronstsova (nº.inv.241) que realizó el artista Louis Tocque⁵³¹.

⁵³¹ Salmon 1999, p. 33.



Nº.inv.147 *Retrato de Madame de Mailly*

Fecha: 1743

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: sin localizar

Personaje histórico: Louise Julie de Mailly

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Nollhac 1910, p. Salmon 1999, p. 100, fig. 2

Fuente imagen:

<https://www.pinterest.es/pin/583990276656071772/>

[Recurso en línea. Consulta 1 de abril de 2019]

En este retrato de Mme. de Mailly, Nattier ha vuelto a escoger a la diosa Diana pero a diferencia con el retrato anterior (nº.inv.146), la teatralidad de la escena aparece de forma más contundente debido al manto rojo que envuelve la figura femenina. El escenario es muy similar, un espacio natural con el tronco como elemento de encuadre de la obra. Y entre los atributos, destaca la piel de animal salvaje que tiene en el pecho y que la relaciona con la divinidad de forma más directa.



Nº.inv.148 *Retrato de mujer como Diana*

Fecha: 1744

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 121,8 x 102,8 cm

Localización: Richmond Museum of Art, Virginia (E.UU)

Personaje histórico: mujer sin identificar

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Salmon 1999, p. 100, fig. 4

Fuente imagen:

<https://www.vmfa.museum/piction/6027262-88368841/>

[Recurso en línea. Consulta 1 de abril de 2019]

Este retrato realizado en 1744 repite el esquema pictórico de aquellos que se analizaban anteriormente. El artista ha utilizado el tronco del árbol, el arco que sujeta la modelo y la propia figura femenina como elementos para marcar una diagonal en la composición que proporciona dinamismo a la escena.

Los colores utilizados por el artista son los mismos que ha estado empleando hasta el momento, esto es, rojo, blanco y un color muy pálido para la piel. Por otro lado, la disposición de la mujer es la misma, sentada en medio de un escenario natural, mientras dirige una mirada tranquila y serena al espectador.



Nº.inv.149 *Anne-Josèphe Bonnier de la Mosson, duquesa de Chaulnes*

Fecha: 1744

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 144 x 110 cm

Localización: Musée du Louvre, Paris (Francia)

Personaje histórico: Anne-Josèphe Bonnier de la Mosson, duquesa de Chaulnes

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Alexandre 1906, p.46; Nolhac 1910, p. 98; Grate 1979, p. 150; Salmon 1999, pp. 165-ss, il. 39; Conisbee *et alii.* 2009, p. 345; Loyrette *et alii.*, 2011, p. 558, il.9

Fuente

imagen:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Duchess_of_Chaulnes_\(Anne_Jos%C3%A8phe_Bonnier,_1718-1787\)_by_Jean_Marc_Nattier_depicted_as_the_goddess_Hebe.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Duchess_of_Chaulnes_(Anne_Jos%C3%A8phe_Bonnier,_1718-1787)_by_Jean_Marc_Nattier_depicted_as_the_goddess_Hebe.jpg) [Recurso en línea. Consulta 17 de abril de 2019]

Jean-Marc Nattier ha retratado a la duquesa de Chaulnes bajo la apariencia de Hebe. La modelo aparece representada a tres cuartos, sentada sobre un montículo formado por las propias nubes. Se encuentra en un ambiente celestial, el escenario se forma con varias nubes identificando, de esta manera, la figura mitológica de Hebe con el Olimpo.

La duquesa mira tranquilamente al espectador, está posando aunque de manera forzada intenta dar de beber al águila que aparece en el ángulo superior izquierdo, identificada con Júpiter. Su cuerpo presenta dinamismo al inclinarse un poco hacia un lado y al presentar un ropaje que es ondeado por el viento. El vestido sigue el modelo que solía usar Nattier en sus retratos. La mujer presenta un elemento que caracteriza esta obra: el brazalete de flores que decora su brazo derecho.

La duquesa de Chaulnes se había casado con el Señor Bonnier de la Moisson diez años antes. Xavier Salmon comentó que esta mujer estaba envuelta en una compleja red de relaciones sentimentales en la corte, de la cual, el único que no parecía saber nada era su marido. La

duquesa manifestó a lo largo de su vida una gran libertad moral que ha sido relacionada con la decisión de Nattier de dejar uno de sus pechos al descubierto⁵³².

⁵³² Salmon 1999, p. 168.



Nº.inv.150 *Louise-Henriette de Bourbon-Conti como Hebe*

Fecha: 1744

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 131 x 105 cm

Localización: Nationalmuseum, Estocolmo (Suecia)

Personaje histórico: Louise-Henriette de Bourbon-Conti

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Nollac 1910, pp. 96-ss; Grate 1979, p. 1520; Salmon 1999, p. 249, fig.1

Fuente imagen:

<http://emp-web-84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=18189&viewType=detailView>

[Recurso en línea. Consulta 1 de mayo de 2019]

Louise-Henriette se casó cuando contaba con diecisiete años con Luis Felipe de Orleans quién se convirtió en uno de los personajes públicos más importantes del momento, solo por detrás de la familia real. Ya había representado a otras mujeres como Hebe y en este caso vuelve a recurrir a los atributos iconográficos esenciales. También el escenario se repite, un escenario celestial. La mujer representa un carácter muy juvenil y posa de forma tranquila ante el artista, el cual consigue plasmar la sensualidad de la mujer.



Nº.inv.151 *Madame Adélaïde*

Fecha: 1745

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: Musée des Beaux Arts, Niort (Francia)

Copias:

- 1745, óleo sobre lienzo, 95 x 128 cm, Galleria degli Uffizi, Florencia (Italia)
- Palacio Real de Madrid (España)
- 1745, óleo sobre lienzo, 104 x 141 cm, Musée de la Histoire de France (Francia)

Personaje histórico: Madame Adélaïde

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Alexandre 1906, p.42; Nolhac 1910, pp.112-113; Constans 1995, Vol. II, p. 673, fig. 3790; Salmon 1999, pp. 177-ss, il. 43

Fuente

imagen:

<https://www.rivagedeboheme.fr/medias/images/nattier..marie-ad.la.de.de.france.en.diane.-1745-.jpg>

[Recurso en línea. Consulta 26 de abril de 2019]

Este lienzo estaba destinado a decorar la habitación del rey Luis XV en el Château de Choisy y fue mandado realizar a la par que la copia del *Retrato de Mme. Henriette como Flora* que se ha comentado anteriormente (nº.inv.145).

El pintor ha recurrido a un personaje mitológico, Diana, para presentar la belleza y la gracia de la jovencita que contaba en ese momento con trece años. Aparece representada de forma completa, sentada en el suelo mientras se recuesta sobre un montículo del propio terreno. La joven es consciente de que está siendo representada por lo que adopta una postura elegante y dirige su mirada hacia el frente. Los atributos de Diana son elementos que refuerzan la presencia del mundo clásico, en sus manos el arco y las flechas y sobre la cabeza, la media luna.

El manto que cubre sus piernas otorga teatralidad a la composición y la forma de disponer la figura marca una diagonal en la composición que proporciona dinamismo a la escena. Es muy similar al retrato de Mme. Henriette donde el escenario utilizado ha sido la naturaleza.



Nº.inv.152 *Madame Bouret*

Fecha: 1745

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 138 x 105 cm

Localización: Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (España)

Personaje histórico: Madame Bouret

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Salmon 1999, p.100, fig. 3; Gesine Baur 2001, p. 50

Fuente imagen:

<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/nattier-jean-marc/retrato-madame-bouret-como-diana> [Recurso en línea. Consulta 1 de abril de 2019]

Este retrato representa a la modelo portuguesa Tellez d'Aosta, Mme. Bouret bajo la apariencia de la diosa Diana. El arco, el carcaj con las flechas y la piel de leopardo facilitan la identificación de la divinidad. La modelo aparece representada a tres cuartos, de frente al espectador y señalando con el dedo de la mano izquierda algún elemento que se encuentra fuera del encuadre pictórico. Los colores vuelven a repetirse, el vestido es casi idéntico a las representaciones que realizó en años anteriores, tal y como se han comentado en este catálogo.

El escenario escogido vuelve a ser un entorno natural, pero en este caso se ha dedicado un espacio bastante considerable al cielo que se forma a través de colores fríos pero también con alguna pincelada de colores más cálidos como el amarillo que se distingue en la zona baja.



Nº.inv.153 *Angélique-Louise-Sophie, marquesa de Baglion como Flora*

Fecha: 1746

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 137 x 106 cm

Localización: Alte Pinakothek, Munich (Alemania)

Personaje histórico: Angélique-Louise-Sophie, marquesa de Baglion

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Nollhac 1910, p. 170; Salmon 1999, pp. 180-182, il. 44

Fuente imagen:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Marquise_de_Baglion_en_Flore,_Jean_Marc_Nattier,_Alte_Pinakothek_Munich.jpg [Recurso en línea. Consulta 28 de abril de 2019]

Este retrato de tres cuartos de la marquesa de Baglion fue una de las obras más contundentes de Nattier. La figura está posando y, por ello, adquiere una actitud elegante, exquisita. Mira al espectador y le hace partícipe de las flores que posee, y que mueve con gracia.

Se presenta la joven con un vestido blanco que ha dejado los hombros y la parte superior del pecho al descubierto otorgando a la obra un carácter sensual muy propio de Nattier. Esta sensualidad se ha remarcado al utilizar una cadena de perlas para ajustar su vestido a la altura de la cintura y perfilar su figura. El manto azulado que presenta sobre sus piernas está presente en la mayoría de obras que realizó el artista. El autor Xavier Salmon aseguró que este retrato es uno de los cuales reúne todas las características propias de Jean-Marc Nattier⁵³³.

En cuanto al escenario, no se ha recurrido al uso de ningún espacio en concreto. Nattier ha preferido utilizar un escenario imaginario, nada definido, y esta ausencia de paisaje o de espacio arquitectónico le ha permitido mejorar los efectos pictóricos⁵³⁴. Sin embargo, se puede diferenciar la utilización de dos tipos de pinceladas, aquella con la que han pintado el entorno y que es mucho más suelta y aquella que se ha utilizado para la figura femenina mucho más compacta.

⁵³³ Salmon 1999, p.180.

⁵³⁴ Salmon 1999, p.182.



Nº.inv.154 *Françoise-Geneviève de Vallembras de Sombreval como Erato con su nieto*

Fecha: 1746

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 138 x 105 cm

Localización: Musée du Louvre, París (Francia)

Personaje histórico: Françoise-Geneviève de Vallembras de Sombreval

Personaje mitológico al que se asocia: Musa Erato

Bibliografía: Nollac 1910, pp. 166-167; Salmon 1999, pp. 182-ss

Fuente imagen: <https://fr.museo.com/reproduction-oeuvre/madame-de-sombreval-representee-en-erato-muse-de-la-poesie-lyrique/jean-marc-0> [Recurso en línea. Consulta 28 de abril de 2019]

Esta mujer era la hija de Étienne de Vallembras, escudero del rey, por lo que tuvo una relación estrecha con la corte. Cuando acordó el tipo de retrato con Nattier, le pidió que apareciese con ella su nieto llamado Chappron. Para el artista esto no fue un problema, de hecho ya había llevado a cabo retratos conjuntos de dos personajes como, por ejemplo, *Marie-Thérèse Crozat du Châtel y su hija* (1733, Musée d'art d'Indianapolis).

La figura femenina aparece representada a tres cuartos sentada delante de un árbol. El ropaje es similar a los que se han analizado anteriormente: un vestido blanco y un manto que cubre su figura en azul⁵³⁵. Apoyado en sus piernas aparece un niño que se ha asimilado con Cupido pues un carcaj de flechas cuelga de su espalda. Françoise-Geneviève de Vallembras de Sombreval ha sido retratada por Nattier como la Musa Erato. Está representada con una lira bajo el brazo, atributo iconográfico de la Musa de la Poesía Lírica. Nattier suma riqueza al integrar a Cupido en la composición mientras sujeta con su mano una pluma con la que ha escrito el siguiente cuarteto:

«La divine Erato frappe et charme les yeux

⁵³⁵ Xavier Salmon señaló que el autor de la *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture à M****, publicada en 1749 en Ámsterdam consideraba que Nattier no era tan buen artista y uno de sus fallos lo plasmó a la hora de escoger el vestuario, el cual, según este autor, estaba equivocado o por lo menos era difícil que el espectador lo identificase en un primer vistazo. Cit. en Salmon 1999, p. 184.

On croit entendre icy les doux sons de sa lyre
J'ay conduit le pinceau du Peintre que j'inspire
Pour exprimer le vray le beau le gracieux⁵³⁶»

De esta manera, no queda lugar a dudas de cuál es la figura mitológica que encarna la modelo.

El escenario que ha escogido es difícil de distinguir pues los elementos figurativos se reducen a la presencia del tronco de un árbol, lo que al menos indica que se trata de un escenario natural.

⁵³⁶ Salmon 1999, p. 184.



Nº.inv.155 *El duque de Chaulnes como Hércules*

Fecha: 1746

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: Musée du Louvre, París (Francia)

Personaje histórico: Michel-Ferdinand d'Albert d'Ailly

Personaje mitológico al que se asocia: Hércules

Bibliografía: Nollac 1910, p. 171, 229

Fuente imagen: <https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/le-duc-de-chaulnes-represente-en-hercule/jean-marc-nattier> [Recurso en línea. Consulta 28 de abril de 2019]

Michel-Ferdinand d'Albert poseía una elevada reputación, por un lado como individuo culto y sabio. Por ejemplo, se debe destacar que a partir de 1743 comenzó a ser miembro honorario de la Academia de las Ciencias y, desde ese momento hasta su muerte, llevó a cabo varias memorias en el *Journal de Physique*, además de haber inventado algún instrumento de medida muy novedoso. Por otro lado, como buen militar, ostentó los cargos de teniente general del ejército del rey, capitán de la caballería ligera y gobernador de varias ciudades como la de Amiens⁵³⁷.

Jean-Marc Nattier quiso plasmar en este retrato la habilidad militar que poseía el modelo por lo que no hay referencias en la pintura a la ciencia. Sin embargo, se puede comprobar que se ha llevado a cabo el retrato asimilándolo a una figura de la Antigüedad: Hércules. Algunos autores han considerado que esta asimilación se debe a que el duque poseía ciertas cualidades que caracterizaban a este personaje mitológico⁵³⁸.

El modelo aparece semidesnudo, cubierto únicamente por un vestido de color rosáceo y un manto que ha conseguido crear a través de la asimilación con la piel de un león. Aún así, las piernas quedan desnudas al igual que su pecho en una disposición muy similar a la que recurría el pintor en todos los retratos de mujeres realizados. Además, sostiene la clava atributo iconográfico del héroe. El personaje aparece representado a tres cuartos, sentado y apoyado en

⁵³⁷ Salmon 1999, p. 185.

⁵³⁸ Salmon 1999, p. 185.

una roca repitiendo el esquema compositivo que solía utilizar Nattier. Además, el modelo está posando, mira de forma muy directa al espectador permitiendo ver un rostro muy decisivo. El escenario utilizado vuelve a ser natural y en él destacan elementos como las rocas o el tronco del árbol. El horizonte ha sido formado con pinceladas de colores diferentes como el amarillo.

Este retrato es considerado una excepción en la obra de Nattier. No solía realizar retratos mitológicos para hombres aunque, en este caso, hay que tener en cuenta que el retrato posee un fuerte carácter afeminado, algo que no era común en el resto de retratos masculinos llevados a cabo en la época.



Nº.inv.156 *Jeanne Antoinette Poisson, marquesa de Pompadour como Diana*

Fecha: 1746

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 102 x 82 cm

Localización: Château du Versailles, Versailles (Francia)

Personaje histórico: Marquesa de Pompadour

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Nollac 1910, p. 172⁵³⁹

Fuente imagen: <https://www.wikiart.org/en/jean-marc-nattier/jeanne-antoinette-poisson-marquise-de-pompadour-as-diana-1746> [Recurso en línea. Consulta 3 de mayo de 2019]

La marquesa de Pompadour fue una de las cortesanas más importantes y la amante más célebre del rey Luis XV. Además de convertirse en una de las favoritas más conocidas del rey, destacó por su labor cultural. Había recibido una educación exquisita desde pequeña por lo que contaba con una base cultural que la facilitó poder ser partícipe del entramado cultural que le ofrecía la corte. Aprovechándose de su condición, apoyó proyectos como el de la *Enciclopedia* de Diderot y d'Alambert entre otros muchos.

Nattier la retrató asimilándola con la diosa Diana. El esquema compositivo es casi idéntico a los que había utilizado el pintor con anterioridad: se la representa sentada, con los atributos de Diana, en un escenario natural donde destaca el tronco de un árbol. La modelo posa con una actitud pausada, su rostro refleja un carácter calmado pero decisivo.

⁵³⁹ «Mémoire d'un portrait de Madame la marquise de Pompadour, peint par ordre de M. de Tournehem par le sieur Nattier, à Fontainebleau, pendant l'année 1746. Ce portrait est peint jusqu'aux genoux, sur une toile de quatre pieds quatre pouces de haut sur trois pieds quatre pouces de large. Il représente Diane avec ses attributs ; le fond est un paysage. Ledit ouvrage estimé 2,500 livres». Cit. en Nollac 1910, p. 174.



Nº.inv.157 *Marie-Geneviève Boudrey como una Musa*

Fecha: 1752

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 121 x 96 cm

Localización: Colección privada

Copia: óleo sobre lienzo, San Francisco, Fine Arts Museum

Personaje histórico: Marie-Geneviève Boudrey

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: Nolhac 1910, p. 186; Salmon 1999, pp. 241-ss, il. 68

Fuente imagen:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie-Genevi%C3%A8ve_Boudrey_by_Jean-](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie-Genevi%C3%A8ve_Boudrey_by_Jean-Marc_Nattier.jpg)

[Marc_Nattier.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie-Genevi%C3%A8ve_Boudrey_by_Jean-Marc_Nattier.jpg) [Recurso en línea. Consulta 28 de abril de 2019]

Marie-Geneviève Boudrey fue retratada por Nattier en un momento en el cual su nombre estaba viéndose envuelto en continuas habladurías sobre la atracción sexual que había manifestado el Delfín hacia ella⁵⁴⁰. Sin embargo, este retrato no resalta por aquellos comentarios sexuales de la modelo sino por la calidad que presenta. Nattier ha representado a la mujer en el papel de una musa y, aunque el elemento iconográfico del libro se asocia con Clío, Musa de la Historia, no se puede distinguir exactamente si el pintor quería representarla a ella o, de forma más general, lo que quería era representar a una musa. En este catálogo se ha optado por identificarla con Clío.

Hay que tener en cuenta la escena que pintó Nattier en un segundo plano, a la derecha de la composición. En dicha escena, aparecen varias figuras y un elemento montañoso, es el monte Helicón, lugar en el cual las musas entraron en contacto con Apolo, en concreto en la fuente Hipocrene, donde lavaban y cuidaban a Pegaso. En la escena Pegaso, el caballo alado, se encuentra en la parte superior, Apolo rodeado de una especie de aureola justo debajo del anterior y a su alrededor ocho figuras femeninas, la última se habría representado a través del propio

⁵⁴⁰ «M. de Dauphin est devenu amoureux de la femme d'un commis de la finance nommé Boudrey. C'est effectivement la plus belle femme du temps; mais, si cette nouvelle galante est vrai, l'on voit nos souverains préférer la houlette au sceptre», Cit. en Salmon 1999, pp. 241-ss.

retrato de la modelo.

Marie-Geneviève Boudrey ha sido representada de una forma elegante y muy cuidadosa. Su pálida piel compite con el blanco del vestido para hacerse visible. Este vestido permite destacar los atributos femeninos, los hombros desnudos y la cintura ceñida a través de un cinturón de perlas que actúa de elemento decorativo.



Nº.inv.158 *Mujer como Diana*

Fecha: 1752

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 100,4 x 79,5 cm

Localización: Cleveland, Museum of Art, Ohio (EE.UU)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: --

Fuente imagen:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Marc_Nattier_-_Portrait_of_a_Woman_as_Diana_-_1942.643_-_Cleveland_Museum_of_Art.tiff [Recurso en línea. Consulta 3 de mayo de 2019]

El personaje femenino que aparece protagonizando este cuadro se ha asimilado a Diana, aunque presenta algunas diferencias respecto a los anteriores retratos de mujeres asociadas a la diosa de la caza. Por un lado, aparece representada a tres cuartos pero de pie, no sentada. Por otro lado, el vestido no es tan simple como en el resto de retratos sino que aparece más abombado, con más estructura que los demás donde la tela caía sin definir, es decir, responde a la moda del momento. Además la tela que suele cubrir sus piernas aparece en esta ocasión como un chal mucho más pequeño que echa sobre sus hombros.

No obstante, el esquema es muy similar. El escenario, los colores utilizados o el uso de los atributos de Diana son elementos muy similares en todas sus obras.



Nº.inv.159 *Retrato de la baronesa Rigoley d'Ogny como Aurora*

Fecha: 1752

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 135, 2 x 105,4 cm

Localización: Baltimore Museum of Art, Maryland (EE.UU)

Personaje histórico: Élisabeth d'Alençey

Personaje mitológico al que se asocia: Aurora

Bibliografía: --

Fuente imagen:

[http://collection.artbma.org/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/0?t:state:flow=3e6512cd-cb67-47d5-babc-b91bbafb5291](http://collection.artbma.org/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/0?t:state:flow=3e6512cd-cb67-47d5-babc-b91bbafb5291) [Recurso en línea. Consulta 21 de junio de 2019]

Nattier ha realizado un retrato de Élisabeth d'Alençey bajo la apariencia de Aurora. Es difícil apreciar esta asimilación mitológica puesto que los atributos no son del todo claros. Si no fuese por el espacio celestial que ha representado Nattier, hubiese sido más fácil asociarla a la figura de Flora teniendo en cuenta las variadas flores que se aparecen junto a ella.

La forma de vestir que presenta la modelo respeta el esquema general utilizado por este artista. Por otro lado, la modelo presenta una actitud muy similar a la que han adoptado otras modelos en los retratos de Nattier. Es el caso, por ejemplo, del *Retrato de Anne-Josèphe Bonnier de la Mosson, duquesa de Chaulnes* (nº.inv.149).



Nº.inv.160 *Madame de Caumartin como Hebe*

Fecha: 1753

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 102, 5 x 81,5 cm

Localización: National Gallery of Art, Washington (EE.UU)

Personaje histórico: Madame de Caumartin

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Salmon 1999, p.111, fig. 2; Bryant 2003, p.355, Conisbee *et alii*, 2009, pp. 343-ss, fig. 74

Fuente imagen: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.32691.html> [Recurso en línea. Consulta 1 de abril de 2019]

En otras ocasiones, Jean-Marc Nattier había recurrido a la figura mitológica de Hebe para identificar a las mujeres que debía retratar (nº.inv.140, 149 y 150). El esquema compositivo que presenta en el retrato de Mme. de Caumartin es muy similar a los anteriores. Como elementos iconográficos aparece el águila, identificado con Júpiter, y la copa y vaso elementos propios de Hebe, copera de los dioses. El escenario vuelve a ser un espacio celestial, no hay mucha presencia de nubes pero sí aparece una en la que la mujer apoya su brazo para servir el néctar a los dioses.

La modelo aparece representada a tres cuartos, mirando de frente, con una actitud seria pero a la vez delicada y con una indumentaria muy en la línea de la obra del pintor.



Nº.inv.161 *Mujer como Hebe*

Fecha: c.1754⁵⁴¹

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 103 x 104 cm

Localización: Musée Condé, Chantilly (Francia)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Alexandre 1906, p. 50; Grate 1979, p. 150; Salmon 1999, pp. 247-ss, il. 70

Fuente

imagen:

<https://gallerix.org/storeroom/1776435823/N/189/>

[Recurso en línea. Consulta 17 de abril de 2019]

La mujer que aparece en este retrato realizado por Jean-Marc Nattier no ha sido todavía identificada con exactitud. Por un lado, se consideró que podría tratarse de Louise-Henriette de Bourbon-Conti, la cual llegó a ser duquesa de Chartres y después duquesa de Orléans a partir de 1752⁵⁴². Por otro lado, Xavier Salmon identificó a la mujer con Charlotte-Élisabeth-Godefried, princesa de Condé pues consideró que esta identificación era más oportuna teniendo en cuenta que Nattier tuvo la oportunidad de trabajar para su familia habiendo representado a Mme. de Clermont, a Charlotte de Hesse-Rothembourg o incluso a Louis-Joseph de Bourbon⁵⁴³. Sin embargo, en contra de la opinión de Xavier Salmon, el Musée Condé de Chantilly apoya actualmente la opinión de que se trate de Louise-Henriette de Bourbon-Conti, duquesa de Orleans. No obstante, el Museo menciona en su inventario on-line que se ha producido cierta discrepancia con la identificación de la modelo por no aparecer los mismos rasgos en este retrato que en aquel que se conserva en Estocolmo (nº.inv.150) por lo que no se resuelve el problema de su identificación de forma clara.

En cuanto a la composición, repite el esquema de los retratos en los que la modelo se asimila a Hebe, aunque es muy clara la influencia directa del *Retrato de la duquesa de Chaulnes*

⁵⁴¹ El Musée du Condé de Chantilly data esta obra en 1732. <http://www.musee-conde.fr/> [Texto en línea. Consulta: 1 de mayo de 2019].

⁵⁴² Varios autores le identificaron como Louise-Henriette de Bourbon-Conti. Alexandre 1906, p. 50; Nollhac 1910, p. 98.

⁵⁴³ Salmon 1999, pp. 78-81, 249.

como Hebe (nº.inv.149) pues la actitud de la mujer se repite en este retrato. Aparece con una corona de flores colgada en su pecho que ya apareció en el *Retrato de Louise-Henriette de Bourbon- Conti como Hebe* (nº.inv.150).



Nº.inv.162 *Madame de Maison-Rouge
como Diana*

Fecha: 1756

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 136, 5 x 105,1 cm

Localización: The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (EE.UU)

Personaje histórico: Madame de Maison-Rouge

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Salmon 1999, pp. 26-ss, il. 76

Fuente

imagen:

<http://aristoskratosindex.blogspot.com/2014/11/el-viii-principe-de-conde.html>

[Recurso en línea. Consulta 17 de abril de 2019]

Jean-Marc Nattier ha retratado a Carlota-Godefride-Elisabeth de Rohan-Soubise bajo la apariencia de Diana. El retrato es muy similar al retrato analizado anteriormente de *Mme Bouret como Diana* (nº.inv.152). Aparece representada junto a los atributos iconográficos que asimilar a la divinidad con la caza y, de la misma manera que en el retrato de Mme. Bouret, aparece señalando con la mano algún elemento exterior, aunque en esta ocasión no está mirando al espectador.



Nº.inv.163 *Madame de Maison Rouge
como Venus*

Fecha: 1757

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: Colección de Lynda y Stewart Resnick,
Los Ángeles (EE.UU)

Personaje histórico: Madame de Maison Rouge

Personaje mitológico al que se asocia: Venus

Bibliografía: Nollac 1910, p. 201; Salmon 1999,
pp.266-ss, il. 77

Fuente imagen: Salmon 1999, p.269

Jean-Marc Nattier recibió el encargo en 1757 de Étienne de Maison-Rouge, gestor de finanzas de la corte y esposo de la mujer retratada. Este hombre se había casado en varias ocasiones pero lo hizo la última vez con esta mujer, hija del alguacil de Palacio. Ella no podría haber asumido un encargo a un pintor tan de moda en el momento como Nattier, pues era una chica humilde aunque su matrimonio le aportó grandes beneficios económicos.

La modelo ha sido representada de forma muy similar a las demás mujeres que Nattier representó en sus retratos mitológicos. El espacio que ha escogido es un espacio celestial, como sucedía con la representación de la divinidad Hebe, pues Venus es una de las diosas de más importancia en el Olimpo y es considerado adecuado representarla en un ambiente divinizado. La identificación de Venus se consigue debido a que el artista pintó un par de palomas que acompañan a la diosa.



Nº.inv.164 *Madame de Frémicourt como Minerva*

Fecha: c.1760

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 74,6 x 63,1 cm

Localización: Birmingham Museum of Art, Alabama (EE.UU)

Personaje histórico: Madame de Frémicourt

Personaje mitológico al que se asocia: Minerva

Bibliografía:--

Fuente imagen:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madame_de_Fr%C3%A9micourt_as_Minerva_by_Jean-Marc_Nattier.jpg)

[Madame_de_Fr%C3%A9micourt_as_Minerva_by_Jean-Marc_Nattier.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madame_de_Fr%C3%A9micourt_as_Minerva_by_Jean-Marc_Nattier.jpg) [Recurso en línea. Consulta 8 de junio de 2019]

Jean-Marc Nattier ha realizado en esta ocasión un retrato un tanto diferente a lo que acostumbraba a hacer. En esta ocasión ha elegido realizar un retrato a tres cuartos en el que solo muestra el torso y la cabeza de la modelo, obviando las piernas.

Es el retrato de Mme. de Frémicourt asociada con la figura mitológica de Minerva. Para caracterizarla como Minerva ha optado por dejar de lado la vestimenta sensual que solía disponer en los retratos femeninos dando paso a un vestido reforzado en la zona superior con una especie de malla militar que se identifica con el carácter guerrero de la diosa y que presenta como elemento decorativo una representación de la cabeza de Medusa. Aún así, ha priorizado el carácter sensual de la mujer sobre cualquier otro a través de decisiones como la de presentar un gran escote, por ejemplo.

Lo que sí resulta muy común en otros retratos de Nattier es la solución que presenta para maquillaje y peinado, en la línea de la moda del momento.

RAMOS Y ALBERTOS, Francisco Javier (Madrid, 1746 – 1817)

Francisco Javier Ramos y Albertos es el único artista español incluido en este catálogo. Es cierto que el propio catálogo contempla el análisis de pintores que trabajaron como artistas de la corte española, como Jean Ranc, pero ninguno de ellos fue de origen español. Ramos y Albertos fue un retratista que destacó en el estudio de la Historia del Arte español por haber sido uno de los muchos artistas pensionados que disfrutaron de una estancia formativa en Roma. Completó de esta manera su formación artística en la ciudad eterna, estableciendo relaciones muy directas con el mundo clásico que pueden percibirse en su obra⁵⁴⁴. En 1787 Javier Ramos fue llamado desde Madrid para que volviese y se convirtiese en el pintor de cámara de Carlos III, un hecho bastante curioso si se tiene presente la elevada consideración del cargo, siendo Javier Ramos un simple pensionado. No obstante, ser discípulo de un artista como Anton Raphael Mengs le otorgó una condición muy beneficiosa pues le situó en una posición visible dentro del ámbito artístico del momento, además de contar con el apoyo de Nicolás de Azara y del Conde de Floridablanca⁵⁴⁵. Este especial nombramiento permitió que la Academia de Bellas Artes de San Fernando le reconociese como artista⁵⁴⁶. Una de las cosas más beneficiosas que disfrutaron los pensionados fue el poder incorporarse, la mayoría de ellos y una vez de vuelta en España, a la Real Academia de San Fernando, aunque con Javier Ramos el proceso se aceleró más de lo común⁵⁴⁷. Sabemos que compartió actividad y trabajo con otros artistas conocidos como Mariano Maella, Manuel Álvarez, Juan Adán, Pedro Michel o Cosme de Acuña, todos ellos directores y tenientes de pintura y escultura⁵⁴⁸.

Ha sido considerado un pintor menor en el ámbito historiográfico español. Se ha dedicado mucho esfuerzo al análisis de su maestro Mengs o de algunos de sus compañeros becarios, pero es llamativa la escasez de documentación acerca de este

⁵⁴⁴ García Sánchez - de la Cruz Alcañiz 2008, p. 107.

⁵⁴⁵ Se alude al éxito conseguido por Ramos con su obra pictórica *San Pedro que sana al lisiado en la puerta del Templo*, (1783, Colección privada) como motivo de su nombramiento como pintor de cámara. García Sánchez- de la Cruz Alcañiz 2014, p. 238.

⁵⁴⁶ En la Academia llegó a ser Teniente director de pintura, cargo que combinó con el de pintor de cámara. García Sánchez - de la Cruz Alcañiz 2014, pp. 239-240. La Academia de San Fernando recuerda que: «También se llamaba director en ejercicio o de mes, habiéndose establecido en 1757 que hubiera dos por cada una de las artes (pintura, escultura y arquitectura) y dos de grabado». <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/cargos/cargosytitulos.pdf> p. 9 [Texto en línea: Consulta: 13 de diciembre de 2019].

⁵⁴⁷ García Sánchez 2007, p. 4.

⁵⁴⁸ ----Le-1-3-4- (1-3-4) Archivo Academia de Bellas Artes de San Fernando.

artista que tuvo tanto protagonismo en la corte. Destaca el interés de Jorge García Sánchez por el análisis de su figura, condicionado por el estudio general de los pensionados en Roma, destacando en varios artículos una reflexión sobre la figura y sobre la producción de Ramos⁵⁴⁹.

Actualmente sus obras no están totalmente identificadas, pero se puede destacar que gozó de una popularidad alta entre la sociedad, si tenemos en cuenta los clientes que tuvo, entre los que destacó Catalina II.

Su pintura posee un carácter muy académico, en el que se percibe un profundo conocimiento sobre la anatomía humana, así como una gran habilidad por el dibujo. Las referencias clásicas son constantes y es que no se podía esperar lo contrario de un pintor que maduró su arte en pleno auge del descubrimiento de la antigüedad, rodeado de grandes protagonistas que realizaban el Grand Tour y acompañado por reconocidos artistas del momento.

⁵⁴⁹ García Sánchez 2007, 2008; García Sánchez- de la Cruz Alcañiz 2014. Quisiera agradecer el interés mostrado por el propio Jorge García Sánchez quién me ha facilitado de forma directa datos sobre el artista y apoyo en el estudio del mismo.



Nº.inv.165 *Mujer como Hebe*

Fecha: 1785

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: Palacio Arkhangelskoye, Moscú (Rusia)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: García Sánchez – de la Cruz Alcañiz 2014, p. 239, fig. 10

Fuente imagen:

<http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2016/04/>

[Recurso en línea. Consulta: 3 de diciembre de 2019]

Este Retrato Mitológico presenta la asimilación de una mujer con la divinidad Hebe. Se ha retratado a la modelo a tres cuartos, sentada en lo que parece ser un banco y apoyando uno de sus brazos sobre un pedestal clásico. El vestido que presenta es acorde a lo que se entendía por moda clásica, la tela se ha deslizado y por ello es posible ver uno de sus pechos. A la altura de la cintura una cinta azul resalta sobre el resto de telas rosáceas. Como tocado, Ramos optó por una corona floral. En sus manos sostiene dos elementos llamativos para el espectador, una jarra y una copa de la que bebe el águila pintada a su lado y que simboliza la figura de Júpiter. Sin embargo, la modelo posa tranquila sin atender la labor de servir a la gran divinidad, sino manteniendo la mirada hacia el público, mostrando una elevada concentración.

Como se ha comentado anteriormente, Francisco Javier Ramos tuvo entre sus clientes a Catalina II de Rusia. Esta mujer residió en Turín y fue allí donde coleccionó diversas obras de reconocidos artistas entre los que destacan Pompeo Batoni, Anton von Maron o el propio Javier Ramos. Su agente artístico, Nikolaj Borisovič Jusupov, ayudó a la monarca en esta tarea. Jusupov mantuvo una relación estrecha con Azara que le acercó a la figura de Ramos y, de esta manera, le encargó este retrato⁵⁵⁰.

⁵⁵⁰ García Sánchez – de la Cruz Alcañiz 2014, p. 239.



Nº.inv.166 *Hombre como Ganímedes*

Fecha: 1787

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: desconocida

Personaje histórico: hombre no identificado

Personaje mitológico al que se asocia: Ganímedes

Bibliografía: García Sánchez – de la Cruz Alcañiz 2014, p. 239

Fuente imagen:

<https://www.investigart.com/2014/06/18/los-ultimos-discipulos-espanoles-de-mengs/figura-12/>[Recurso en

línea. Consulta: 3 de diciembre de 2019]

Javier Ramos ha realizado el retrato de un hombre bajo la apariencia de Ganímedes. Para ello, le ha representado a tres cuartos sentado y desnudo, solo la disposición del propio cuerpo y una tela azul cubre sus intimidades. Se puede apreciar el cuerpo de una manera muy directa y comprender el dominio del dibujo que poseía Ramos. La piel blanquecina contrasta con la oscuridad que presenta el propio águila, que se identifica, como en el caso anterior (nº. inv.165) con Júpiter. Al igual que Hebe, escanciaba el néctar en la copa de Zeus, por lo que aparece, de la misma manera, con un vaso del que el águila está bebiendo.

El escenario utilizado posee un carácter celestial que permite relacionar de forma directa al modelo con la figura de Ganímedes por encontrarse éste en el Olimpo.



Nº.inv.167 *Encuentro entre dos filósofos presidido por Minerva*

Fecha: 1785

Técnica:--

Medidas: --

Localización: Palacio de España, Roma (Italia)

Personaje histórico: La princesa de Santa Croce

Personaje mitológico al que se asocia: Minerva

Bibliografía: García Sánchez 2010, p. 32; García Sánchez- de la Cruz Alcañiz 2014, p. 238

Fuente imagen:

https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Javier_Ramos#/media/Archivo:Ramos-azara.jpg[Recurso en línea.

Consulta: 3 de diciembre de 2019]

Esta obra es una de las más conocidas de Javier Ramos y normalmente se ha analizado teniendo en cuenta, ante todo, las dos figuras masculinas que aparecen. Una de ellas es Azara mientras que la otra se ha identificado con el arquitecto Milizia, representados con una apariencia que les enlaza con la figura del filósofo clásico y que hace resaltar la labor que llevaron a cabo estas dos personalidades. Sin embargo, en este catálogo se ha considerado importante incluir esta obra, sobre todo, por la figura femenina que aparece entre ambos hombres. Ésta ha sido identificada como la princesa de Santa Croce, aunque la apariencia que le ha otorgado el pintor se corresponde totalmente con la de Minerva. La modelo va vestida con la túnica de la diosa sobre la que se ha dispuesto un manto azulado. El casco y la lanza son elementos que contribuyen a resaltar su identificación.

RAMSAY, Allan (Edimburgo, 1713 –Dover, 1784)

Allan Ramsay fue uno de los artistas ingleses que más destacó en el siglo XVIII en el ámbito de la retratística. Entre su obra, se pueden distinguir retratos mitológicos, sobre todo de mujeres, los cuales no podían pasar desapercibidos en este catálogo. La historiografía ha permitido conocer la figura de este artista aunque aún se debería destinar mayor esfuerzo a esta tarea. En 1963 se llevó a cabo una exposición que tenía como nombre *Allan Ramsay. His masters and rivals* en The National Galleries of Scotland. En el catálogo, editado por Robin Hitchison y Colin Thompson, se hacía referencia a cómo cambió la situación de popularidad de Ramsay en el momento en el que apareció en escena Sir Joshua Reynolds⁵⁵¹. Considerado en muchas ocasiones su rival, Reynolds marcó un punto de inflexión en la producción de retratos ingleses; sin embargo, Ramsay permaneció siempre activo sin que su obra sufriese apenas alteración por esta condición pues, a fin de cuentas, la obra de Ramsay presentaba un carácter tan particular que no resultaba sencillo que pudiese estar condicionada por ninguna otra.

Su producción pictórica fue numerosa y produjo una obra amplia basada en el retrato. Su obra completa puede consultarse en *Allan Ramsay. A complete catalogue of his paintings* publicado en 1999 por Alastair Smart⁵⁵². A través del catálogo se puede comprobar el elevado número de retratos que llevó a cabo y, como se ha comentado con anterioridad, se puede descubrir cuáles fueron los retratos mitológicos que produjo que, aunque no fueran muchos, difieren por su interesante planteamiento compositivo. Para continuar analizando sus retratos, se ha consultado la obra *Allan Ramsay. Portraits of the Enlightenment* publicado por Mungo Campbell en 2013 a través de la cual el autor aporta su punto de vista sobre el estilo y la influencia que presenta la producción pictórica de Ramsay.

Allan Ramsay nació en Edimburgo y desde temprana edad recibió una educación artística específica. En un primer momento, estudió bajo las directrices de James Noite, un pintor dedicado al paisajismo, ante todo. Por supuesto, inició su formación en la Academia pero ésta cerró al poco tiempo por lo que tendría que esperar hasta su primer viaje a Italia, en 1736, para volver a experimentar un periodo formativo intenso⁵⁵³. Aún así, antes de su Grand Tour, Ramsay pasó tiempo estudiando en Londres con el maestro de retratos Hans Hysing, quién le aportó las herramientas

⁵⁵¹ Hitchison-Thompson 1963.

⁵⁵² Para este estudio se ha utilizado la edición de 1999 publicada en New Haven.

⁵⁵³ Hitchison-Thompson 1963, p. 3.

necesarias para comenzar a intensificar su producción retratística⁵⁵⁴. A falta de competencia, Ramsay consiguió ir definiendo una clientela destacable en el panorama social del momento.

Pero, ¿qué poseían sus obras para que fuese considerado uno de los mejores artistas del momento? En primer lugar, la capacidad de llevar a cabo retratos penetrantes y comprensivos en los cuales el carácter del modelo estaba latente⁵⁵⁵. En segundo lugar, Ramsay fue capaz de representar a sus modelos en el lugar que les correspondía, otorgando importancia, de forma muy clara, al marco espacial elegido para retratar al modelo⁵⁵⁶. Por último, la influencia latente de Francia e Italia en su obra otorgó un rasgo de distinción a sus retratos⁵⁵⁷.

Al volver de Italia, la recién creada Society of Artists comenzó a promover exposiciones en las cuales participaban los artistas más conocidos del momento. No obstante, Ramsay permaneció al margen de estos acontecimientos, aunque conviene resaltar que fue nombrado pintor de cámara del rey George III, aspecto que indica que la fama sí era uno de sus objetivos como profesional⁵⁵⁸. Algunos autores han remarcado el hecho de que en su última etapa, Ramsay fuera consciente de su rivalidad con los artistas más jóvenes, aquellos que estaban surgiendo en los últimos años y que estaban realizando grandes composiciones. En esta última etapa, los retratos de Ramsay no muestran seguir pautas comerciales. Además, los modelos que aparecen, o bien son amigos o bien son antiguos clientes por lo que se puede deducir que el artista en su última etapa pintaba sin pretender mantener su posición como famoso retratista⁵⁵⁹.

Los tres retratos mitológicos que aparecen en este catálogo corresponden a uno de los momentos más productivos de su carrera. Las modelos de los tres retratos se han representado bajo la apariencia de la diosa Diana lo que ha permitido al artista mantener un esquema compositivo similar de la deidad.

⁵⁵⁴ Campbell 2013, p. 14.

⁵⁵⁵ En el catálogo de la exposición que se realizó en 1963 sobre Allan Ramsay se tiene mucho en cuenta el estilo que presentan sus obras. Para los autores, Ramsay supo plasmar brillantemente el carácter de las modelos femeninas, con un carácter delicado que da cuenta de la concepción que se tenía de la mujer en la época. Hitchinson-Thompson 1963, p. 13.

⁵⁵⁶ Campbell 2013, p. 28.

⁵⁵⁷ Se debe destacar la influencia del maestro barroco Francesco Imperiali en la obra de Ramsay, así como de la producción que estaban llevando a cabo artistas como Pompeo Batoni y Camillo Paderni. Campbell 2013, p. 14.

⁵⁵⁸ Hitchinson-Thompson 1963, p. 36. Según estos autores, aunque fue un artista al que interesaba mucho la estética y la escritura, la producción pictórica le aportaba grandes beneficios económicos, al igual que las réplicas de sus obras que se hacían de forma rápida y fueron de gran rentabilidad.

⁵⁵⁹ Hitchinson-Thompson 1963, p. 36.



Nº.inv.168 *Ms. Katherine Hamilton*

Fecha: c. 1735

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 127 x 104 cm

Localización: City Art Centre, Edimburgo (Escocia)

Personaje histórico: Ms. Katherine Hamilton

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Smart 1999, p. 15, fig.1

Fuente imagen:

<https://artuk.org/discover/artworks/katherine-hall-of-dunglass-d-1745-93724> [Recurso en línea. Consulta 23 de julio de 2019]

Katherine Hamilton ha sido retratada bajo la apariencia de la diosa Diana. Su asimilación se ha llevado a cabo al representar en una de sus manos una jabalina, instrumento de caza, además de haber escogido un ambiente silvestre para ello. En este caso, no aparecen los atributos más característicos de las representaciones de la diosa, esto es, la media luna en la cabeza o el carcaj y flechas.

La modelo viste un vestido azulado con un generoso escote que permite mostrar el pecho y que va acompañado por un chal rojo que se dispone de forma teatral en torno a su figura. La mujer está posando y, aunque aparece representada en actitud de movimiento, su semblante es tranquilo y pausado.

El retrato se llevó a cabo antes de que el artista realizase su primera visita a Italia. No obstante, presenta retoques y añadidos correspondientes a épocas diferentes. Por ejemplo, su medio cuerpo se llevó a cabo en una segunda fase y el collar de perlas se pintó posteriormente.



Nº.inv.169 *Ms. Judith Morice, más tarde
Ms. George Lee*

Fecha: c. 1740

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 267,97 x 180, 34 cm

Localización: Museum of Fine Arts Richmond, Virginia (EE.UU)

Personaje histórico: Judith Lee

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Smart 1999, p. 23, fig.9; Hallet 2014, p. 45

Fuente imagen:

<https://www.vmfamuseum/piction/6027262-8107883/>

[Recurso en línea. Consulta 23 de julio de 2019]

Judith Morice ha sido representada por Allan Ramsay en un retrato de cuerpo completo bajo la apariencia de Diana. Su vestido blanco permite crear un foco de luz que facilita el juego de contrastes lumínicos de la composición. De nuevo, un manto, en este caso azul, tiende a rodear el cuerpo de la mujer. Su asimilación con la divinidad queda reflejada de forma muy destacable al aparecer varios de los atributos más característicos: el arco con las flechas, la media luna en la cabeza y el perro, animal muy ligado al ámbito cinegético.

Parece estar caminando mientras el perro se entretiene con la flecha que sostiene Judith en alto. Sin embargo, la modelo está en actitud de posar, permitiendo al artista reflejar su rostro de forma muy realista.



Nº.inv.170 *Rebecca, condesa de Erroll*

Fecha: c.1748

Técnica: --

Medidas: --

Localización: Colección privada

Versión: James Macardell, grabado a la media tinta, 35,3 x 25,3 cm, National Portrait Gallery, Londres (Inglaterra)⁵⁶⁰

Personaje histórico: Rebecca, condesa de Erroll

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Smart 1999, p. 295, fig. 299

Fuente imagen:

<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw36016/Rebecca-ne-Lockhart-Countess-of-Erroll-when-Lady-Boyd> [Recurso en línea. Consulta: 23 de julio de 2019]

A través de una composición pictórica sencilla, muy similar a las realizadas hasta el momento por el artista, aparece retratada Rebeca, la condesa de Erroll. Aunque su rostro mira hacia el espectador, está caminando de frente, con una jabalina en una de sus manos y seguida de un perro pendiente de sus movimientos. Su vestido, aunque algo más pomposo y con más adornos, presenta el mismo estilo que los analizados en los anteriores retratos (nº.inv.168 y 169), con escote, estrecho hasta su cintura y abombado desde la cadera, acompañado de un manto que ondea por detrás de la figura femenina.

De nuevo, Allan Ramsay ha identificado a una de sus modelos con la diosa Diana, por ello la media luna en su cabeza. El escenario se ajusta al carácter cinegético propio de la divinidad.

⁵⁶⁰ La imagen que se presenta en este catálogo corresponde, en realidad, al grabado llevado a cabo de forma posterior por James Macardell.

RANC Jean, (Montpellier 1674 – Madrid, 1735)

Como muchos de los artistas de este momento, Jean Ranc inició su formación como pintor bajo el amparo de su padre el cual dedicaba su vida al ámbito artístico⁵⁶¹. Con él será con quién aprenda el oficio de pintor y con Hyacinthe Rigaud, cuya influencia se va a percibir claramente en la obra de Jean Ranc, mejoró su técnica hasta convertirse en un verdadero profesional⁵⁶².

Jean Ranc dedicó su vida al retrato y primero trabajó en Francia para, más tarde desplazarse a la corte española donde terminó sus días. Su actividad como pintor de la corte fue muy fructífera y destacó por llevar a cabo grandes piezas que se conservan hoy en día en las colecciones reales.

De forma general, se puede hablar de él como retratista, aunque también trabajó otros tipos de géneros, como la pintura de historia⁵⁶³. Su técnica artística es muy peculiar. En cuanto al retrato, destacó tanto en la producción de retratos de aparato en los cuales representaba al modelo con los atributos que indicaban su posición social, como en la producción de retratos mitológicos que no fue excesivamente abundante pero sí significativa.

Fue culpado de provocar el incendio del Alcázar de Madrid, pues se ha extendido la versión de que el fuego comenzó en su alcoba. Por esta razón, su figura adquirió cierto carácter negativo en el ámbito historiográfico y se optó por no dedicarle mucho interés al estudio de su figura. Tanto le obviaron que, incluso, Juan J. Luna hizo un llamamiento al mundo académico al publicar un artículo en la Revista *Goya* con motivo del 300 aniversario del artista en 1974, en el cual hacía visible su queja al no haberse realizado ninguna exposición o haberse publicado un catálogo razonado de su pintura⁵⁶⁴. El propio Juan J. Luna publicó varios artículos analizando la vida y obra de Jean Ranc, en los cuales transmitió la idea de que sus obras reflejaban un estilo fastuoso y solemne, seguramente adquirido por las enseñanzas de Rigaud, aunque también criticó el colorido llamativo que presentaban sus retratos o el excesivo rigor académico⁵⁶⁵.

Otro de los autores que más destaca por analizar la producción de Jean Ranc es Stéphane Perreu que subrayó la habilidad de Ranc en la realización tanto de formatos

⁵⁶¹ Perreau 2016, p. 17.

⁵⁶² Tuvo una relación muy estrecha con su maestro, tanto que acabó casándose con su sobrina. Luna 1975, p. 22.

⁵⁶³ Luxenberg 2001, p. 82.

⁵⁶⁴ Luna 1975.

⁵⁶⁵ Luna 1977, 1978c, 1980, 2010.

grandes como pequeños y caracterizó la obra del pintor como un tipo de obra de carácter complejo, en la cual destacaba el tratamiento de las telas, el maquillaje de la modelo y el trabajo preciso y meticuloso de cada obra⁵⁶⁶.

⁵⁶⁶ Perreau 2016.



N°.inv.171 *Retrato de mujer como Diana*

Fecha: c. 1705

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 78 x 65 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: --

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Perreau 2016, p. 20, fig. 5

Fuente imagen: Perreau 2016, p. 20

El artista francés retrató a esta mujer bajo la apariencia de Diana, aspecto que se conoce, ante todo, por los atributos iconográficos que le acompañan en la composición, propios de la divinidad como el perro, el carcaj con flechas o la media luna. La mujer aparece peinada y con un vestido común de la moda del siglo XVIII francés por lo que la única relación con el mundo clásico son sus atributos.

Curiosamente, el pintor decidió incluir algunas figuras secundarias en la escena. Aparecen en un segundo plano de pie y están sosteniendo una cesta que hace pensar que pudiesen estar trabajando en el campo, recolectando, sembrando o realizando cualquier actividad del estilo.



Nº.inv.172 *Vertumno y Pomona*

Fecha: c. 1710-1722

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 170 x 120 cm

Localización: Musée Fabre, Montpellier (France)

Copias: grabado por Gerard Edelinck

Personaje histórico: mujeres no identificadas

Personaje mitológico al que se asocia: Pomona

Bibliografía: Morán Turina 2002, p. 31

Fuente imagen:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vertumne_Ranc.jpg [Recurso en línea. Consulta: 10 de octubre de 2019]

Jean Ranc realizó esta composición de un retrato de pareja en el que aparecen dos mujeres. En primer lugar, una mujer joven que aparece de pie, apoyada sobre un cesto lleno de frutas que se ha dispuesto sobre una especie de pilar. Con la otra mano, la mujer sostiene un parasol que define una línea diagonal en la propia composición. En un segundo lugar, Ranc retrató a una anciana que aparece sentada al lado de la otra mujer. Además, su atención está puesta sobre ella para lo que dispone su cuerpo en esa dirección. Ninguna de las dos está posando ni siquiera parecen hacerle caso al espectador.

La escala cromática utilizada por el pintor es llamativa, sobre todo, en relación a la vestimenta de la mujer más joven. Los rostros de las modelos se han llevado a cabo con una técnica realista y, por otro lado, el artista ha demostrado una gran habilidad en la disposición de las telas.

¿Cuáles son las figuras mitológicas a las que han sido asimiladas? A simple vista se podría admitir que no es un retrato mitológico pues no aparecen referencias muy determinantes. Sin embargo, la representación del cesto frutal acompañado de una mujer anciana relaciona esta composición con el episodio mitológico de Vertumno y Pomona, en el momento en el cual

Vertumno, disfrazado de anciana, está contando a Pomona la existencia de un buen joven que la adora⁵⁶⁷. Como elementos iconográficos únicamente aparecen los frutos al lado de Pomona y el bastón sobre el que se inclina Vertumno disfrazado de anciana.

⁵⁶⁷ Ov., *Met.*, XIV, 623-698.



Nº.inv.173 *Mujer como Diana*

Fecha: c.1714

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 142 x 111 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Renée Tranchant du Tret

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Perreau 2016, p. 20, fig. 6

Fuente imagen: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diane_par_Ranc.jpg [Recurso en línea. Consulta: 10 de octubre de 2019]

Jean Ranc retrató a la modelo a tres cuartos de pie en medio de un escenario agreste. El escenario, totalmente natural, presenta elementos propios del mundo de la naturaleza, como los árboles que enmarcan la composición. Este escenario es acorde al sentido del retrato, en el cual la modelo ha sido representada bajo la apariencia de Diana.

Vestida con un traje de tono rojizo, presenta un manto blanco que ha dispuesto sobre la figura femenina. El vestido permite contemplar parte del pecho desnudo y un color pálido acorde al resto de la piel que presenta el mismo tono, aunque el rostro aparezca maquillado. Como atributos de la asimilación mitológica, el pintor ha representado el arco, con el carcaj lleno de flechas, la media luna sobre la cabeza y el perro acompañándola. En el segundo plano de la composición se pueden identificar varias figuras que parecen estar cazando con animales que les acompañan, mientras la modelo dirige la atención del espectador allí al estirar uno de sus brazos.

Según el autor Perreau, su encargo fue con motivo del enlace en 1714 de la modelo con Giller Gardin du Boishamon⁵⁶⁸.

⁵⁶⁸ Perreau 2016, p. 20.



Nº.inv.174 *Mujer como Pomona*

Fecha: 1715-1720

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 94 x 83 cm

Localización: National Museum, Estocolmo (Suiza)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Pomona

Bibliografía: Perreau 2016, p. 24, fig. 22

Fuente imagen:

http://www.europeana.eu/portal/es/record/2064116/Museum_ProvidedCHO_Nationalmuseum_Sweden_19825.html?q=jean+ranc#dcId=1575925186719&p=1 [Recurso en línea. Consulta: 10 de octubre de 2019]

Como en la obra anterior (nº.inv.172) ha vuelto a retratar a la modelo bajo la apariencia de Pomona y, además, de una forma muy similar. La modelo lleva un vestido muy común en el momento y está adornada con flores en el tocado y en el pecho. Sostiene una cesta de frutas de la que rebosan racimos de uvas que ella misma está recolectando, para lo que lleva consigo un cuchillo. Un velo blanco cubre su cabeza y aparece ondeándose en el aire.

En un segundo plano, Jean Ranc ha retratado una figura masculina que podría ser Vertumno observando a su amada, aunque apenas se reconocen sus facciones pues aparece de espaldas girando tan solo un poco la cabeza.



Nº.inv.175 *María Antonia Fernanda de Borbón como Venus*

Fecha: c. 1731

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 84 x 68 cm

Localización: Museo del Prado, Madrid (España)

Personaje histórico: María Antonia Fernanda de Borbón⁵⁶⁹

Personaje mitológico al que se asocia: Venus

Bibliografía: Morán Turina 2002, p. 502

Fuente imagen: cedida por el Museo del Prado a través de la descarga de su página web, autorizado para ámbito académico y de investigación

Jean Ranc destacó porque la mayoría de sus modelos pertenecieron a la realeza, algo que no era de extrañar al ostentar el cargo de pintor de corte. Este retrato infantil tiene como protagonista a una de las hijas de Felipe V e Isabel de Farnesio, la infanta María Antonia Fernanda, futura reina de Cerdeña. Es un retrato infantil donde la modelo aparece representada a figura completa, sentada en un trono muy majestuoso. La niña lleva un vestido que se deja caer en uno de sus hombros mientras que una tela azul cubre su cuerpo y permite ver la habilidad que poseía el pintor para el tratamiento de las telas, sobre todo, en relación a sus pliegues.

La pequeña infanta ha sido asimilada a la figura de la diosa Venus y por ello aparece acompañada de un par de palomas las cuales flanquean la figura de la niña.

⁵⁶⁹ Llegó a identificarse con Isabel María de Borbón. Archiduquesa de Austria. Base de datos digital del Archivo del Museo del Prado (nº. inventario P002284).

RAOUX, Jean (Montpellier, 1667- ¿? 1734)

El artista Jean Raoux nació en Francia a finales del siglo XVII, por lo que puede ser considerado uno de los artistas más jóvenes en llevar a cabo retratos mitológicos. Tras analizar su figura se puede afirmar que Jean Raoux fue uno de los pintores que más actividad generó en relación con la pintura de retrato y la pintura histórica. Retrató a numerosas mujeres bajo la apariencia de vestal, sin embargo las vestales no son personajes mitológicos sino figuras históricas, razón por la que se ha considerado más oportuno no incluir en el catálogo los retratos de estas sacerdotisas romanas, aunque desde luego, merecen atención porque son de gran calidad.

En relación con el ámbito historiográfico, no se ha tenido mucho interés en el estudio de este artista. Solo destaca la realización reciente de una exposición que tuvo por título *Jean Raoux (1677-1734): un peintre sous la Régence*⁵⁷⁰. Esta exposición fue realizada en el Musée Fabre de Montpellier y en ella se mostraron 41 pinturas del artista, más algún grabado. Estas obras fueron expuestas en varios grupos en los que se llevaba a cabo el análisis sobre la formación de Jean Raoux, haciendo alusión a su viaje por Italia⁵⁷¹.

Jean Raoux se formó en el taller de Bon Boullongne. Más tarde marcharía a Italia, conociendo de esta manera, Roma, Padua y Venecia. Cuando volvió a París en 1714, fue admitido como miembro de la Academia y comenzó a trabajar bajo la protección del Gran Prior de la Orden de Malta, Felipe de Vendôme⁵⁷². En cuanto a su obra, no pasa desapercibida la gran influencia que ejerció el mundo antiguo que había descubierto en Italia sobre su obra. Su producción destacó por introducir nuevos temas que no habían sido trabajos en el estilo común del arte francés⁵⁷³. Además, se va a caracterizar por retratar, de forma individual, a mujeres anónimas que están inmersas en determinadas actividades⁵⁷⁴.

⁵⁷⁰ Yuriko Jackall publicó una reseña sobre el catálogo de dicha exposición, en la cual hacía referencia a los dos grandes periodos en torno a los cuales se organizó la muestra. Por un lado, sus inicios (1677-1714) y, por otro lado, el desarrollo al que se vio sometido su obra. Además, la autora realiza numerosas aclaraciones sobre la figura de Jean Raoux. Jackall 2010.

⁵⁷¹ Hilaire 2009.

⁵⁷² http://museefabre.montpellier3m.fr/index.php/EXPOSITIONS/Jean_Raoux_1677-1734 [Texto en línea. Consulta: 25 de septiembre de 2019].

⁵⁷³ Vogtherr 2010, p. 267.

⁵⁷⁴ Jackall 2010, p. 107.



Nº.inv.176 *Mme. Prévost como una Bacante*

Fecha: c. 1723

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 209 x 162 cm

Localización: Musée de Beaux Arts, Tours (Francia)

Personaje histórico: Mme. Prévost

Personaje mitológico al que se asocia: Bacante

Bibliografía: Conisbee *et alii.*, 2009, p. 283

Fuente imagen:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Raoux_-_Mademoiselle_Pr%C3%A9vost_as_a_Bacchante.jpg

[Recurso en línea. Consulta: 22 de septiembre de 2019]

Jean Raoux realizó muchos retratos históricos pero no cultivó demasiado el Retrato Mitológico. En este caso, la figura femenina aparece retratada en medio de la composición y parece estar bailando, pues apoya todo su peso en un único pie, mientras levanta el otro en el aire. Su cuerpo aparece levemente inclinado hacia un lado y para ello se ayuda de uno de sus brazos, el que ha dispuesto hacia la zona superior.

La modelo aparece vestida a través de la superposición de varias telas, una de ellas casi transparente al pecho, y cubriendo su cuerpo hasta las rodillas. También, por encima, le ha cubierto con un manto anaranjado que, al disponerse exclusivamente sobre un solo hombro, permite ver medio cuerpo. Los pies han sido calzados con unas sandalias de influencia clásica, en cambio, el peinado que lleva es muy común en la moda francesa del momento. En una de sus manos, sujeta una lanza, mientras que en la otra sostiene un racimo de uvas, alusión iconográfica a Baco. Además, la asimilación de la modelo con una figura mitológica como la bacante puede justificarse al aparecer otros atributos iconográficos como el címbalo representado en el ángulo inferior izquierdo, o los faunos que aparecen en el lado contrario.

El escenario es natural, parecen estar situados en medio de un bosque. No obstante, no todo es naturaleza pues hay una construcción en un segundo plano de un estilo en el que se puede apreciar la influencia clásica. A su alrededor hay muchas figuras, bacantes y sátiros danzan y se contonean sin límites en la explanada frente a la construcción.



Nº.inv.177 *Lady Scarcely Clad como una ninfa*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: --

Personaje histórico: Lady Scarcely Clad

Personaje mitológico al que se asocia: Ninfa

Bibliografía: --

Fuente imagen: <https://pixels.com/featured/portrait-historie-of-a-seated-lady-scarcely-clad-and-in-the-guise-of-a-nymph-near-a-source-in-a-wood-jean-raoux.html>

[Recurso en línea. Consulta: 22 de septiembre de 2019]

Esta pintura muestra la representación de una figura femenina, de cuerpo entero en medio de un escenario agreste. En un primer momento, cuando se conoce la obra, es probable que se identifique con una alegoría de un río, pues era la iconografía común para la representación de los ríos: una figura femenina que dejaba caer el agua de una vasija mientras la sostenía, frecuentemente, tumbada o recostada sobre ella. Sin embargo, en este catálogo, se ha considerado que no tiene por qué ser una alegoría sino que es un retrato, el de Lady Scarcely Clad, quién esta posando delante del espectador.

En un segundo plano, el artista ha representado dos figuras que desde la distancia dejan intuir su identidad, Diana y Acteón, lo que me ha hecho reconsiderar que fuese una simple ninfa o fuese Calisto, aquella compañera de Diana que quedó embarazada al ser engañada por Júpiter, pues parece tapar la tripa con el manto que la cubre⁵⁷⁵.

⁵⁷⁵ Apol., *Bibl.*, III, 8, 2.

REYNOLDS, Sir Joshua (Plympton, 1723 – Richmond, 1792)

Son numerosos los autores que han dedicado su trabajo al estudio de Sir Joshua Reynolds, pintor que persiguió durante toda su carrera profesional la fama, que obtuvo un gran éxito en la sociedad del siglo XVIII y cuyo interés se ha mantenido hasta la actualidad. Estudiar su figura requiere hacer una primera revisión en la obra de su discípulo y biógrafo Northcote. Éste publicó *The life of Sir Joshua Reynolds* en 1818 en una serie que se hacía por entregas⁵⁷⁶. Ya en el siglo XX, destacaron autores como Keith Roberts con su obra *Sir Joshua Reynolds* (1964), Ellis Waterhouse (*Reynolds*, 1973) o Nicolas Penny que realizó un profundo análisis de la figura del pintor al dirigir científicamente el catálogo de la exposición *Reynolds* (1985)⁵⁷⁷. Durante estas últimas décadas del siglo XX también fue considerado en estudios conjuntos de artistas ingleses ocupando muy buenas posiciones en el elenco que solían presentar los autores. Frecuentemente ha sido comparado con el pintor Gainsborough como presentó Clifford en su obra *Gainsborough and Reynolds in the British Museum* (1978), en el estudio de la pintura inglesa que realizó Waterhouse (*Pintura en Gran Bretaña 1530-1790*, 1994) o en la obra de Martin Postle *Sir Joshua Reynolds. The subject pictures* (1995), debido a que ambos fueron considerados como los grandes maestros del retrato inglés del XVIII⁵⁷⁸.

Tras el análisis de estas publicaciones, se comprueba la carencia de muchos datos personales en relación a cómo se desarrolló la primera parte de su vida y formación inicial, aunque se han podido realizar algunas aclaraciones pertenecientes a su juventud. En 1740, cuando contaba tan solo con diecisiete años, fue mandado a Londres para trabajar en el taller del famoso retratista Thomas Hudson, en el cual tuvo su primer contacto con la pintura de modo profesional. Sin embargo, la relación con su maestro no fue buena y Reynolds dejó el taller londinense unos años después. En 1749 decidió dirigirse a Italia, destino común y necesario para muchos de los artistas del momento. Aunque su estancia más larga la llevó a cabo en Roma, visitó otras ciudades –Florencia, Parma, Bolonia y Venecia–, en las cuales tuvo oportunidad de profundizar en su conocimiento de la tradición pictórica para considerar tanto a los artistas de la

⁵⁷⁶ Northcote 1818.

⁵⁷⁷ Esta exposición tuvo lugar en el Grand Palais de París de octubre a diciembre de 1985 y en la Royal Academy of Arts en Londres de enero a marzo de 1986. Para este estudio se han utilizado la edición en francés (1985) y también la edición inglesa del catálogo (1986).

⁵⁷⁸ Postle aseguró en su obra que la mayor diferencia entre ambos pintores fue «la legitimidad de la expresión acentuada, metafórica y dramática» de Reynolds. Postle 1995, p. 1.

Antigüedad como a los maestros clásicos, por ejemplo, Miguel Ángel o Rafael, pues, según el autor Keith Roberts, su verdadero objetivo consistía en comprender las obras que estos habían realizado⁵⁷⁹. De esta forma, fue consciente de que los artistas italianos de su época no fueron herederos directos de los antiguos maestros, pues el tratamiento del color no era ni siquiera similar⁵⁸⁰. Por ello, obvió las recomendaciones de su patrón Lord Edgcumbe de dirigirse al taller de Pompeo Batoni artista que en ese momento poseía un gran éxito, sobre todo entre los viajeros que llegaban a Roma.

En 1755 volvió a Londres donde continuó su actividad pictórica manteniendo muy buena posición en la crítica artística del momento, situación que le permitió contar con abundante clientela. Robert publicó que llegó a tener en torno a ciento cincuenta clientes al año, dato que permite hacerse una idea de la cantidad de retratos que pudo realizar⁵⁸¹. Varios autores mencionan que con tanta actividad, no tuvo más remedio que optar por una metodología basada en pintar las cabezas del retrato pero dejar el resto del cuerpo, junto al fondo y otros elementos, como tarea para su taller⁵⁸². En la bibliografía consultada, estas líneas de estudio se entremezclan con aquellas que analizan directamente al modelo como sujeto importante en el trabajo del artista. Estos retratos eran vendidos a un alto precio en el mercado por lo que se puede intuir que los clientes pertenecían a las clases sociales altas⁵⁸³. Sin embargo, en relación con sus retratos femeninos, que serán los que más interesen en este estudio, el modelo representado no era siempre una mujer perteneciente a alta clase social. Representó a muchas mujeres vinculadas al mundo del teatro que, aunque poseían fama y dinero, estaban muy mal consideradas desde el punto de vista convencional de la sociedad. Además de optar por estas actrices, fijó su atención en otras mujeres incluso de menos estatus para trabajar la representación del cuerpo y las actitudes que podía, más tarde, representar en sus retratos⁵⁸⁴. También hizo partícipes en sus cuadros a niños de la calle, según

⁵⁷⁹ Roberts 1965.

⁵⁸⁰ Penny 1985, p. 27.

⁵⁸¹ Roberts 1965.

⁵⁸² Ellis Waterhouse menciona a dos pupilos del pintor, John Powell y William Score, como aquellos que terminaban muchas veces sus retratos. Waterhouse 1973, p. 34. Nicolas Penny habla, incluso, del uso de maniqués en el proceso de retrato. El modelo posaba solo en el momento de pintar la cabeza, después podía marcharse y ocupaba su puesto un maniquí en la posición que quería el artista representar. Penny 1985, p. 32.

⁵⁸³ «My portrait without frame will come to 25 guineas, an extravagant price, but you desired it should be done by the best hand», carta de Charles Carroll of Carrollton a su padre, *The Maryland Historical Magazine*, IX, 1916, p.329, extracto facilitado por el autor Ellis Waterhouse: Waterhouse 1973, p. 9.

⁵⁸⁴ Waterhouse 1973, p. 34.

Waterhouse fueron muchas las ocasiones en las que les hizo entrar en su taller donde les pintaba⁵⁸⁵.

Según la bibliografía existente, no es sencillo diferenciar el momento en el que dejó de preocuparse por las actitudes de los modelos, pasando a ocuparse exclusivamente de sus cabezas y con qué frecuencia optó por esta organización. Sea como fuese, Reynolds consiguió imprimir su carácter en cada uno de sus retratos. En 1768 realizó un viaje a París gracias al cual, además de conocer la obra de Jean Baptiste Greuze, se acercó a la pintura de Historia con la que se ha identificado el Retrato Mitológico realizando un buen número de obras donde la actitud y el movimiento adquirieron un papel esencial⁵⁸⁶.

Por supuesto, su estilo fue evolucionando. Waterhouse distingue dos periodos en su obra, el primero desde 1759 hasta 1769 momento en el que se realiza la primera exposición de la Academia; y desde 1770 a 1780 periodo dónde fue más clásico⁵⁸⁷. En aquella época, justo en 1781 realizó un viaje por Holanda y por Flandes visitando numerosas localidades y ciudades como Brujas, Gante, Bruselas, Amberes, La Haya o Ámsterdam. Existe un diario escrito por el mismo Reynolds, aunque fue publicado de forma póstuma en 1797, donde el artista describió todo cuanto había visitado en tal viaje, destacando la obra de Rubens, de Van Eyck, Van Dyck o Rembrandt, entre otros⁵⁸⁸. De esta forma, se justifica la influencia de los artistas flamencos en su trabajo, aunque de forma tardía, en sus últimas obras.

Reynolds no fue solo un artista, fue un teórico de la Historia del Arte gracias a los breves discursos cuyo contenido versaba sobre estética y teoría del arte que presentó en la Royal Academy entre 1769 y 1790 y que, desde luego, son fundamentales para comprender su obra. Gill Perry relacionó estos discursos con dos elementos que adquieren gran importancia y que saldrán a colación posteriormente en el análisis iconográfico de sus retratos mitológicos: el vestido que utiliza en sus retratos y la

⁵⁸⁵ Waterhouse 1973, p. 26. En el catálogo realizado para este estudio aparecen dos retratos cuyos modelos son niños pobres de las calles de Londres (nº.inv.192-193).

⁵⁸⁶ Chu 2015, p.92.

⁵⁸⁷ Waterhouse 1994, p. 252.

⁵⁸⁸ El diario del viaje se encuentra en el segundo volumen de la obra *The works of Sir Joshua Reynolds, Knt.: late President of the Royal Academy: containing his discourses, idlers, A journey to Flanders and Holland, (now first published) and his commentary on Du Fresnoy's Art of painting. Reprinted from his revised copies...to which is prefixed an account of the life and writings of the author*, ed. E. Malone, Londres. He podido consultar dicho diario en los fondos del Casón del Buen Retiro dónde se conservan los dos volúmenes.

influencia de la Antigüedad⁵⁸⁹. Ambos aspectos destacan en el elenco de retratos mitológicos que llevó a cabo durante su vida, convirtiendo a Sir Joshua Reynolds en uno de los pintores más destacado de este estudio⁵⁹⁰.

⁵⁸⁹ El autor relaciona estos elementos que destacan tanto en la obra del pintor con el Grand Style, mencionado en los *Discursos*. Perry 1994, p. 19.

⁵⁹⁰ Para el análisis de los Retratos Mitológicos de Reynolds he utilizado la obra realizada por Mannings en el año 2000: *Sir Joshua Reynolds. A complete catalogue of his paintings*. Este catálogo constituido por dos volúmenes es el más completo que existe sobre la figura de Reynolds, un excepcional trabajo que me ha permitido localizar de forma rápida los retratos mitológicos del pintor.



Nº.inv.178 *Amelia Watts*

Fecha: 1745⁵⁹¹

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 155 x 102 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Amelia Watts, hija de William Watts, director de la Compañía británica de las Indias orientales y de su mujer Frances, hija de Edward Crook de Herefordshire.

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Mannings 2000, Vol. I, p. 464, Vol. II, fig.17

Fuente de la imagen:

<http://www.historicalportraits.com/Gallery.asp?Page=Item&ItemID=320&Desc=Amelia-Watts-|-Sir-Joshua-Reynolds-PRA> [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

El modelo del primer retrato mitológico de Reynolds es una niña, llamada Amelia, que fue asociada a Flora. Dicha asimilación se justifica porque aparece sujetando una guirnalda de flores, además de que su cabeza está adornada por una corona floral. El vestido que lleva la niña, que ni se adecúa a la moda antigua ni a la coetánea, no es muy llamativo; sí lo es, en cambio, el báculo que apoya sobre su cuerpo y que aparece con decoración vegetal en la parte superior proporcionando a la composición un carácter pastoral. Igual de interesante es la figura animal que se vislumbra en el ángulo inferior derecho de la obra, y que parece acompañar al modelo en su camino por el campo. Aunque el modelo aparece en movimiento, la acción de posar es clara, sobre todo, al dirigir la cabeza hacia el espectador.

Reynolds basó su retratística en los preceptos que mostraron los maestros antiguos, por ejemplo, esta modelo parece estar influida por el *Retrato de Lady Anne, condesa de Clanbrassil* que realizó Van Dyck (c. 1636, Frick Collection). Lady Anne aparece de perfil aunque su cabeza

⁵⁹¹ Mannings atribuye la fecha de 1745 al retrato, pero parece no coincidir con la biografía de la modelo que casó en 1769 a la edad de 19 años, por lo que debería haber nacido en 1750. O bien es un error cronológico de su boda o bien no se está identificando correctamente a la modelo que podría llegar a ser o una sobrina o una prima de la familia. Datos obtenidos del gestor de datos Historical Portraits Image Library. <http://www.historicalportraits.com/Gallery.asp?Page=Item&ItemID=320&Desc=Amelia-Watts-|-Sir-Joshua-Reynolds-PRA> [Texto en línea. Consulta: 18 de diciembre de 2018].

se ha girado hacia el espectador, como sucede en el retrato de Amelia. En este caso, no sujeta una guirnalda de flores sino una especie de manto o velo que otorga cierto carácter clásico a la pintura.



Nº.inv.179 *Lady Anne Dawson*

Fecha: c. 1754

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 128,3 x 102,2 cm

Localización: Colección privada

Copias:

- James Scott, 1754, grabado a media tinta, National Portrait Gallery, Londres (Inglaterra)
- James Macardel, 1754, grabado a media tinta, National Portrait Gallery, tres copias, Londres (Inglaterra)
- Samuel Okey, 1754, grabado a media tinta, National Portrait Gallery, dos copias, Londres (Inglaterra)

Personaje histórico: Lady Anne Dawson

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Mannings 2000, Vol. I, pp.162-163, Vol. II fig.102

Fuente de la imagen:

<https://www.pinterest.es/pin/575405289874000916/?lp=true> [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

Lady Dawson es representada en una composición de tres cuartos en la que su forma de vestir llama la atención sobre un fondo un tanto confuso que nos transporta a un ambiente pintoresco, aunque sin poder distinguir apenas elementos. El color dorado del vestido y el manto azul que la rodea vuelve a establecer una similitud con la representación de la Virgen María en la Historia del Arte, como sucedía en los retratos de Pompeo Batoni. Sin embargo, su asimilación con Diana resulta sencilla por aparecer con los atributos iconográficos de la Diosa: la media luna sobre su cabeza y un perro cazador a su lado. En este caso, no aparece el carcaj, ni las flechas ni el arco, atributos típicos en las representaciones de Diana, sino que se apoya sobre una especie de lanza, utensilio también empleado en la actividad cinegética.



Nº.inv.180 *Elizabeth Gunning, duquesa de Hamilton and Argyll.*

Fecha: 1758-1760

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 238,5 x 147,5 cm

Localización: Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight, (Inglaterra)

Personaje histórico: Elizabeth Gunning, duquesa de Hamilton y Argyll

Personaje mitológico al que se asocia: Venus

Bibliografía: Penny 1986, p. 101, pl. 36; Postle 1995, p. 3, fig. 2; Mannings 2000, Vol. I, pp. 235-236, Vol. II, fig.394; Bryant 2003, p.188; Postle 2005, p.65, fig.28; Hallett 2005, p.39; Tillyard 2005, p. 65, fig.28; Hallett 2014, p. 152, fig. 144; Hallett 2015, p. 72, fig.47

Fuente de la imagen:

<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ladylever/collect/ions/star-objects/item-227346.aspx> [Recurso en línea.

Consulta 8 de febrero de 2019]

Reynolds repitió el esquema compositivo de aquellas figuras de cuerpo completo que aparecían posando junto a un pedestal, normalmente decorado con relieves. La mujer porta un vestido blanco con cierto carácter clásico, un manto regio y un tocado sobre el peinado muy propio de la moda del siglo XVIII.

El artista la identificó con Venus, y esta asimilación aparece reflejada, por un lado, en el acompañamiento de las palomas, atributo iconográfico de la diosa y, por otro lado, a través del relieve decorativo que aparece en el pilar y que representa el Juicio de Paris en el que Venus (Afrodita) obtuvo la victoria⁵⁹².

Según sus *Discursos* el Grand Style es afín a la simpleza y grandeza de la escultura clásica⁵⁹³. Ciertos autores han relacionado la representación de este modelo con el gusto que

⁵⁹² En el relieve se distingue a Paris, con el gorro frigio, representado de rodillas ante una figura femenina a la cual ofrece una manzana, la manzana que tiene que otorgar a la diosa «más bella». Este episodio es narrado por varios autores clásicos, por ejemplo, Higino en su obra *Fabulas mitológicas* recoge el episodio en el cual Paris eligió a Venus como la diosa más hermosa. Hyg., *Fab.*, XCII.

⁵⁹³ Mannings 2000, p. 236. En la obra *Discursos*, se recogen los siete discursos sobre arte que dio Reynolds en la Royal Academy entre 1769 y 1790. Para su estudio se ha utilizado la siguiente edición Reynolds 2005.

poseía el artista por la escultura clásica, al asimilarse a través del color del vestido y de la tez pálida a una escultura en mármol.



Nº.inv.181 *Ms. Creve y su hermano como Psyche y Cupido*

Fecha: c. 1761

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 159 x 111 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Ms. Frances Greville y su hermano, de quién se discute su identidad, aunque Nicholas Penny sugiere el nombre de William Fulke Greville⁵⁹⁴

Personaje mitológico al que se asocia: Psyche y Cupido

Bibliografía: Penny 1985, p. 40; Mannings 2000, Vol. I, p. 152, Vol. II, fig. 528; Hallett 2014, p. 194

Fuente de la imagen: Mannings 2000, Vol. II, p. 277

La identificación con Psyche se justifica por la bujeta o vaso que sostiene el modelo, que es aquel que la heroína recoge del inframundo por orden de Venus, y por aparecer acompañada de Cupido. El modelo femenino es Anna, Ms. Creve y el masculino no está completamente identificado pero algunos autores han apuntado a William Fulke Greville, uno de los hermanos de Anna⁵⁹⁵.

Anna presenta un velo que además de rodear su figura, es utilizado para tapar la desnudez de la figura de Cupido. Este, aparece desnudo y con alas pero sin los atributos iconográficos más usuales como el arco, el carcaj y las flechas. Además, en el relato de Apuleyo, Psyche y Cupido aparecen como pareja, en esta pintura, sin embargo, el carácter sexual se ha perdido dejando paso a una relación más sentimental que puede coincidir con la relación fraternal de los modelos.

Según Timothy Clifford la fuente artística es un diseño de Polidoro⁵⁹⁶. La misma pintura servirá de modelo, por ejemplo, para el grabado que llevó a cabo James McArdell y que publicó en Londres en 1762.

⁵⁹⁴ Penny 1986, p. 200.

⁵⁹⁵ Mannings defiende esta identificación porque este hermano discutió con su padre, el cual conservó el óleo recortado, quitando la figura de Cupido, aunque más tarde se cosiera a la tela. Mannings 2000, p. 152.

⁵⁹⁶ Clifford 1978, p. 291.



Nº.inv.182 *Ms. Philemon Pownall*

Fecha: 1762-1763

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 233,7 x 148,5 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: La mujer de Philemon Pownall

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Mannings 2000, Vol. I, p. 381, Vol. II, fig.657; Hallett 2014, p. 238, fig. 219

Fuente de la imagen: Mannings 2000, Vol. II, p.313

La mujer representada por Reynolds aparece asimilada a la figura de Hebe. Es su primer retrato mitológico utilizando esta figura mitológica y ha recurrido como atributo iconográfico a la jarra, como en el resto de asimilaciones que hace más adelante de esta figura (nº.inv.190 y 197). Sin embargo, no aparece el águila, símbolo de Júpiter a quién Hebe servía el néctar. El escenario escogido por Reynolds posee un carácter divino que se asocia a la perfección a la figura elegida, la mujer aparece sobre un conjunto de nubes que hacen referencia al Olimpo. La aparición de este escenario se repite en los retratos que hace de mujeres como Hebe y también en el Retrato de *Annabella Blake como Juno* (nº.inv.188). Al fondo, en un segundo plano se ha representado un escenario natural.

El modelo es representado de forma completa y es clara su acción de posar al dirigir su cabeza al espectador.



Nº.inv.183 *Mary Chaloner como Eufrosine*

Fecha: 1762-1764

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 236 x 146 cm

Localización: Harewood House, Leeds (Inglaterra)

Personaje histórico: Mary Chaloner

Personaje mitológico al que se asocia: Eufrosine

Bibliografía: Penny 1986, p. 110, il.61; Postle 1995, p. 18, fig.8; Mannings 2000, Vol. I, pp. 233-234, Vol. II, fig. 655; Bryant 2003, p. 356; Postle 2005, p. 273, fig. 38; Hallett 2014, p. 194, fig.192; Davis-Hallett 2015, p. 208; Robinson 2015, p. 344

Fuente de la imagen:

https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Joshua_Reynolds_-_Mrs_John_Hale2.jpg [Recurso en línea.

Consulta 8 de febrero de 2019]

Mary aparece en medio de la representación con un vestido blanco que se ha trazado con gran inspiración clásica, aunque parece estar a medio camino entre el mundo clásico y el siglo XVIII, mientras que en los pies lleva unas típicas sandalias griegas. El modelo aparece en el centro de un escenario pastoral donde se reúnen más personajes, todos ellos relacionados con la música, tañen instrumentos y contonean sus cuerpos produciendo un esquema muy dinámico en la producción.

La sonrisa reflejada en el rostro se adecua a la perfección al carácter de Eufrosine, que simbolizaba la alegría, don que iba repartiendo por el mundo, de ahí el acompañamiento musical que se refleja en la pintura. Como fuentes del retrato, Nicolas Penny hizo referencia a la obra realizada por Giulio Romano por encargo de Rafael, *Santa Margarita* (1777, Musée du Louvre) y, también, al famoso retrato, entonces admirado, de la condesa de Hanelagh por Kneller, una de las bellezas de Hampton Court⁵⁹⁷.

⁵⁹⁷ Penny 1985, p.176.



Nº.inv.184 *Ms. Kitty Fisher como Dánae*

Fecha: c.1762-1766

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 47,2 x 57,4 cm

Localización: Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin (Alemania)

Personaje histórico: Ms. Kitty Fisher

Personaje mitológico al que se asocia: Dánae

Bibliografía: Postle 2005, p. 24, fig. 6; Davis- Hallett 2015, pp. 164-ss, fig. 14

Fuente de la imagen:

<https://artdone.wordpress.com/2015/06/04/joshua-reynolds-wallace/joshua-reynolds-probably-miss-kitty-fisher-as-danae-ca-1762-66-berlin/> [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

Cuando Reynolds llevó a cabo esta pintura, Ms. Kity Fisher gozaba de cierta popularidad por su atractivo, su extravagancia y sus alianzas con personajes masculinos destacables. Era cuestionada como mujer «de bien» entre la sociedad y la prensa solía hacer mala publicidad de ella. Finalmente, en 1766 consiguió ser respetada socialmente al casarse con John Norris. Su historia no fue muy larga porque murió al año siguiente, al parecer por envenenamiento debido a ciertos productos cosméticos que utilizó⁵⁹⁸.

Reynolds realizó varios retratos de esta modelo, pero es en el que se asimila con Dánae donde hay un profundo carácter sexual. Este se puede vislumbrar tanto a través del pecho desnudo que presenta la modelo como a través de las monedas que caen sobre sus piernas. Davis y Hallett recuerdan que la figura de Dánae, ninfa que recibió la lluvia de oro de Júpiter, fue asimilada con las prostitutas en la Inglaterra del XVIII⁵⁹⁹. Reynolds no tuvo reparos al llevar a cabo esta asimilación pero, de acuerdo con la opinión de los autores, que no lo terminara es reflejo de que el artista poseía una clientela que rechazaba este tipo de identificaciones.

⁵⁹⁸ Hallett 2015, p. 74.

⁵⁹⁹ Davis-Hallett 2015, p. 167.



Nº.inv.185 *Lady Waldegrave y su hijo como Dido y Cupido*

Fecha: 1762

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 76,2 x 63,5 cm

Localización: Condé Museum, Chantilly (Francia)

Personaje histórico: Lady Waldegrave y su hijo

Personaje mitológico al que se asocia: Dido y Cupido

Bibliografía: Postle 2005, p. 10, fig.4

Fuente de la imagen:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria_Walpole_Reynolds.jpg [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

Sin conocer el título sería sencillo identificar a los personajes con una composición que representara a la Virgen y al niño o con una pareja común de madre e hijo. Sin embargo, en este caso sabemos que se ha representado a Dido y a Cupido por el título que el propio artista decide para la obra. No aparecen atributos en la composición pictórica que pueda entablar relación entre los modelos y estas figuras iconográficas, pues ni siquiera Cupido aparece con su tan conocido arco o con sus flechas. La mujer acuna al pequeño con una manta de carácter regio similar al manto con el que viste a la Duquesa de Hamilton en su retrato *Elizabeth Gunning, Duchess of Hamilton and Argyll* (nº.inv.180). La relación que Reynolds estableció entre Dido y Cupido no es del todo clara y puede aludir al concepto del amor, pues la mujer se enamoró de Eneas y al ser abandonada por este, se quitó la vida.⁶⁰⁰

⁶⁰⁰ Vir., *Ene.*, IV, 935-1012.



Nº.inv.186 *Lady Anne Dawson*

Fecha: 1763

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 127 x 102 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Lady Anne Dawson

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Mannings 2000, Vol. I, p. 163; Vol. II, fig.695

Fuente de la imagen:

<https://www.magnoliabox.com/products/lady-anne-dawson-ix004126> [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

Reynolds ya había tenido oportunidad de realizar un retrato de Lady Anne Dawson, en el cual también optó por representarla como Diana (nº.inv.179). Sin embargo, aunque el esquema compositivo es bastante similar, existen algunas diferencias. En primer lugar, los atributos iconográficos se han reducido a la media luna que aparece sobre su cabeza, en este caso jugando con un mechón de pelo, y al perro cazador que es casi idéntico al de la pintura anterior. Se podría decir que de su espalda cuelga un carcaj, sin embargo, es un dato que no podemos cotejar con exactitud. En segundo lugar, el vestido se representa en este caso utilizando un tono rosáceo que contrasta con el fondo de la pintura, un fondo que representa un escenario pastoral poco reconocible pero muy común en los retratos del artista.



Nº.inv.187 Ms. Abington como Talía

Fecha: 1764-1768 (1772-1773 retoca el pelo y el vestido)

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 236,2 x 147,3cm

Localización: Waddesdon Rothschild Collection, Waddesdon (Inglaterra)

Copias: 1769, grabado a media tinta, 62,2 x 37'9 cm, British Museum Londres (Inglaterra)

Personaje histórico: Ms. Abington

Personaje mitológico al que se asocia: Talía

Bibliografía: Penny 1986, p. 247, fig.72; Mannings 2000, Vol. I, p. 55, Vol. II, fig. 822; Hallett 2014, p. 400, fig.383; Hallett 2015, p. 74, fig.49

Fuente de la imagen:

https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Joshua_Reynolds_-_Mrs_Abington.jpg [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

El tono blanco del vestido permite al espectador centrar toda la atención en el modelo. Ésta apoya su codo izquierdo sobre una especie de pilar con decoración a base de relieves y sobre el que se erige una escultura que, aunque sostiene una máscara en la mano, es difícil reconocer. Un manto rojo muy llamativo parece proteger al pilar y otorga un carácter teatral a la escena.

La figura de Ms. Abington se representa con un sutil *contrapposto* que hace encajar su cuerpo con la composición del pilar, mientras que para ayudarse en esta posición, cruza los pies. Este esquema compositivo, que tiene origen en el Renacimiento, va a aparecer constantemente en la obra de Reynolds. A la hora de representar una mujer, opta frecuentemente por esta composición. Además, el escenario es siempre natural, un escenario muy evocador en el que poder presentar a sus personajes.

Estos retratos mitológicos se distinguen ante todo por el atributo iconográfico. En esta obra, se puede comprobar como Ms. Abington sujeta con su mano derecha una máscara de la comedia. Y es que ella era actriz, y de las mejores del momento. Sin embargo, Mannings asegura que su profesión como actriz no condicionó mucho la asimilación mitológica pues no llegó a interpretar el papel de Talía, Musa de la Comedia, hasta el 14 de octubre de 1769, en una obra

dedicada a Shakespeare en el Teatro Drury Lane⁶⁰¹.

⁶⁰¹ Mannings 2000, p. 55. Según Hallett, esta mujer que se estaba iniciando como actriz participó en el desfile que se llevó a cabo el 17 de octubre de 1769 en Londres con motivo de la celebración del año de Shakespeare. Aparecieron en un coche triunfal la actriz Ms. Barry como Melpómene y Frances Abington como Talía. Hallett 2015, p. 84.



Nº.inv.188 Annabella Blake

Fecha: 1767-1768

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 61.5 x 40,3 cm

Localización: Colección privada

Copia: John Dixon, 1771, grabado a media tinta, 61,8 x 40,3cm, British Museum, Londres (Inglaterra)

Personaje histórico: Annabella Blake

Personaje mitológico al que se asocia: Juno

Bibliografía: Waterhouse 1973, p. 24; Penny 1986, p. 29, fig.15; Waterhouse 1994, p. 256; Mannings 2000, Vol. I, pp. 91-92, Vol. II, fig.934

Fuente de la imagen:

https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Juno_Receiving_the_Cestus_from_Venus_by_Joshua_Reynolds.jpg

[Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

El modelo aparece de cuerpo entero, representado con un vestido atemporal, mientras que como solía hacer Reynolds, el modo de peinarse se asemeja más a la moda del momento. El manto que cubre la figura vuelve a hacer una llamada al mundo clásico. Es de las pocas representaciones que se realizan en el siglo XVIII en la cual el artista asimila al modelo con la divinidad Juno. Su reconocimiento resulta sencillo por ir acompañada de un pavo, atributo iconográfico más común sobre todo desde la época medieval, periodo en que el pavo real acompañó las pocas representaciones que se hicieron de la diosa. Además, está coronada por la tiara que le otorga el carácter regio que poseía Juno.

Reynolds eligió un episodio concreto de la divinidad, perteneciente a la *Iliada* de Homero en el cual Venus «[...] desató de sus senos el ceñidor, maravillosamente bordado, en el que figuraban todos sus hechizos: en él estaba el amor, en él el deseo, en él la caricia, y la seducción, que nubla el juicio incluso a los más sensatos. Poniéndoselo en las manos, la llamó por su nombre y pronunció estas palabras: ¡Ahora ten, ponte en tu seno este maravilloso ceñidor en el que figuran todos los hechizos y te aseguro que no regresarás sin haber llevado a cabo lo que anhelas en tus entrañas»⁶⁰². Con este ceñidor Hera sedujo a su esposo Júpiter llevándolo al lecho

⁶⁰² Homero 2011, *Iliada*, trad. de O. Martínez García Alianza Editorial, Madrid, XIV, 216-223, p. 403.

y consiguiendo que este no fuera conocedor de uno de los momentos más importantes de la Guerra de Troya⁶⁰³.

⁶⁰³ El episodio completo que protagoniza Hera se narra en: Hom., *Il.*, XIV, 153-351, pp. 401-408.



Nº.inv.189 *Diana desarmando a Cupido*

Fecha:1769

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 231,4 x 151,1cm

Localización: Wimpole Hall Cambridgeshire, National Trust (Inglaterra)

Personaje histórico: Elizabeth Dashwood, duquesa de Manchester y George Montagu, vizconde Mandeville.

Personaje mitológico al que se asocia: Diana y Cupido

Bibliografía: Penny 1985, p. 41, fig.10; Waterhouse 1994, p. 256; Mannings 2000, Vol. I, p. 337, Vol. II, fig. 901; Hallett 2014, p. 227, fig.205

Fuente de la imagen:

<http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/207779> [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

Reynolds ha representado en esta pintura a una pareja de madre e hijo, asimilados a dos personajes mitológicos Diana y Cupido, situados en un escenario de carácter pastoral. Cupido, al que se le reconoce sin problema por su desnudez, su carácter infantil y sus atributos: alas, arco y carcaj, aparece tumbado descansando. Mientras una figura de mayor tamaño se acerca sigilosa con el objetivo de despojarle de sus armas. El significado de que Diana, diosa de la castidad, despoje de sus armas de amor a Cupido, responde a un mensaje moral que ya apareció en las manifestaciones artísticas del siglo XV y que volverá a ser utilizado como tema en el siglo XVIII. Reynolds toma prestado el tema y la pose de la obra de Francesco Albani, *Desarmando a Cupido* (Musée du Louvre)⁶⁰⁴.

Diana aparece representada de nuevo con la lanza, atributo que ya utilizó Reynolds en la obra que realizó de Lady Anne Dawson (nº.inv.179).

⁶⁰⁴ Según Nathaniel Hone. Cit. en Mannings 2000, p. 338.



Nº.inv.190 *Mary Meyer*

Fecha: 1771

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 129,5 x 100,3 cm

Localización: Ascott Estate Collection,
Buckinghamshire, National Trust (Inglaterra)

Personaje histórico: Mary Meyer

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Penny 1986, p. 250, il.81; Mannings 2000, Vol. I, p. 332, Vol. II, fig. 1028; Hallett 2014, p. 237, fig. 218

Fuente de la imagen:

<http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1535159> [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

En un escenario poco reconocido y de carácter celestial, como ya se ha podido ver en el nº.inv.182, aparece la figura casi infantil de una joven asimilada a la figura de Hebe, la escanciadora del Olimpo. Sostiene la copa con ambas manos mientras dirige la mirada hacia el espectador con una clara pretensión de posar ante el pintor. A su lado, la figura del águila que representa a Júpiter. Esta águila que va a aparecer en la mayoría de retratos mitológicos de Hebe y sujeta con una de sus patas el *fulmen*.



Nº.inv.191 *Ms. Hartley como una ninfa y un joven Baco*

Fecha: 1771

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 88,9 x 68,6 cm

Localización: Tate Gallery, Londres (Inglaterra)

Personaje histórico: Elizabeth Hartley

Personaje mitológico al que se asocia: Ninfa y Baco

Bibliografía: Penny 1985, p. 42; Postle 1995, p. 36, fig. 14; Mannings 2000, Vol. I, p. 245, fig.1029; Postle 2005, p. 188, il. 53

Fuente de la imagen:

[https://www.tate.org.uk/art/artworks/reynolds-mrs-hartley-as-a-nymph-with-a-young-bacchus-](https://www.tate.org.uk/art/artworks/reynolds-mrs-hartley-as-a-nymph-with-a-young-bacchus-n01924)

[n01924](https://www.tate.org.uk/art/artworks/reynolds-mrs-hartley-as-a-nymph-with-a-young-bacchus-n01924)[Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

Reynolds ha vuelto a utilizar a una actriz como modelo, en este caso se trata de Elizabeth Hartley que aparece asimilada a una ninfa. Despeinada y con un vestido similar a aquellos que aparecen en el resto de retratos, Hartley adopta una actitud melancólica, de desaliento que parece deberse a la figura infantil sentada en sus hombros. Se trata del dios Baco de niño, que aparece desnudo y con una sonrisa cómica.

El esquema compositivo recuerda al que aparece en *La Sagrada Familia* o *Tondo Doni* de Miguel Ángel (1506, Galleria degli Uffizi), aunque en este caso solo aparezca dos figuras⁶⁰⁵.

⁶⁰⁵ Wind 1986, p. 20; Mannings 2000, p. 245.



Nº.inv.192 Mercurio como «Cut-purse»

Fecha: 1774

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 73,7 x 62,2 cm

Localización: Faringdon collection Trust, Buscot Park (Inglaterra)

Personaje histórico: Niño no identificado

Personaje mitológico al que se asocia: Mercurio

Bibliografía: Penny 1986, p. 126, il. 93; Postle 1995, p. 66, fig. 22; Mannings 2000, Vol. I, pp. 544-545, Vol. II, fig. 1654; Chu 2015, p. 90, fig.62

Fuente de la imagen: <http://www.buscot-park.com/gallery/15> [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

Este retrato posee una característica que le permite diferir del resto de retratos mitológicos analizados. Por primera vez, y no se repitió en muchos más artistas, el modelo no era un personaje propio de las altas clases sociales, como solía suceder generalmente en el Retrato Mitológico, sino que el artista optó por un modelo de la calle perteneciente a la clase social más baja, un *Cut-Purse*, similar a un carterista. Estos solían ser muchachos que se dedicaban a robar por las calles, y se les otorgó este nombre porque su técnica solía consistir en cortar la cinta que sujetaba la bolsa o bolso de aquellos con quienes se cruzaban.

El niño viste de forma humilde y sujeta un objeto seguramente sustraído con anterioridad. Como elemento iconográfico inconfundible porta el sombrero de alas de Mercurio, el mensajero de los dioses. Es la única referencia al mundo antiguo, pues la forma de vestir es propia del siglo XVIII y el paisaje que aparece al fondo tampoco proporciona un ambiente clásico al conjunto.



Nº.inv.193 *Cupido como un Link Boy*

Fecha: 1774

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 76 x 63,5 cm

Localización: Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (EE.UU)

Personaje histórico: Niño no identificado

Personaje mitológico al que se asocia: Cupido

Bibliografía: Waterhouse 1973, fig. 79; Penny 1986, p. 127, pl. 92; Postle 1995, fig. 5; Mannings 2000. Vol. I. pp. 523-524, fig. 1607; Chu 2015, p. 90, fig.61

Fuente de la imagen:

<https://www.wikiart.org/en/joshua-reynolds/cupid-as-a-link-boy> [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

De nuevo, Reynolds acudió a las clases sociales más bajas para obtener un modelo que le permitiese hacer esta pintura. Muy similar a la obra anterior, el modelo que es un niño aparece representado a tres cuartos en un escenario cotidiano. El niño, del cual desconocemos su verdadera identidad, se ha identificado con Cupido⁶⁰⁶. Esta asimilación responde ante todo a la representación de las alas típicas en Cupido. Sin embargo, que aparezca una antorcha en sus manos también aparece revelador, pues será un elemento asociado a la figura de Eósforo o Héspero por lo cual se podría plantear no asimilarlo a Cupido. Los *Link Boys* eran niños guías, que conducían a los viajeros por las calles poco iluminadas de la ciudad. Además, solían ser ladrones por lo que no estaban muy bien vistos socialmente.

Cuando Reynolds presentó su obra, fue criticada. Como comentan algunos autores, entre ellos Penny, la forma fálica de la antorcha y el gesto impúdico de la mano izquierda fueron motivo de controversia⁶⁰⁷.

⁶⁰⁶ Penny 1986, p. 200.

⁶⁰⁷ Penny 1986, p. 201.



Nº.inv.194 Jane, condesa de Harrington

Fecha: 1775

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 236 x 144 cm

Localización: Harewood House, Leeds (Inglaterra)

Personaje histórico: Jane Fleming, condesa de Harrington

Personaje mitológico al que se asocia: Aurora

Bibliografía: Mannings 2000, Vol. I, p. 431, Vol. II, fig.1157; Postle 2005, p. 124, fig. 24; Hallett 2014, p. 260, fig. 241

Fuente de la imagen:

[https://pt.wahooart.com/@/7Z3PEB-Joshua-](https://pt.wahooart.com/@/7Z3PEB-Joshua-Reynolds-Jane,-condessa-de-Harrington)

[Reynolds-Jane,-condessa-de-Harrington](https://pt.wahooart.com/@/7Z3PEB-Joshua-Reynolds-Jane,-condessa-de-Harrington) [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

El modelo aparece representado en actitud de movimiento, parece caminar hacia la derecha de la pintura, por lo que se aleja levemente del esquema que solía utilizar Reynolds en sus pinturas al representar al modelo mirando al frente, posando ante el artista y ante el espectador. Su vestido blanco llama la atención en un escenario natural donde predominan colores más oscuros. La gasa transparente que decora el vestido de Jane le otorga un lenguaje clásico a la composición.

Los atributos iconográficos no resaltan en el conjunto, pues solo la corona de flores puede hacer pensar que se trata de un Retrato Mitológico. Por un lado, algunos autores como Mannings han considerado que es una asimilación de la condesa de Harrington con Aurora por aparecer su rostro iluminado, una de las características propias de la iconografía de este personaje mitológico⁶⁰⁸. Por otro lado, dicha iconografía no resulta del todo clara en la pintura por lo que se podría asimilar con otra figura mitológica como Flora pues, al menos, sí aparece la corona de flores. Postle le relaciona con el discurso 5 de Reynolds en el cual el *stile storico* da a la figura: «semplicità del portamento e dei modi antichi»⁶⁰⁹.

⁶⁰⁸ Mannings va a apoyarse en la teoría de Desmond Shawe-Taylor quién considera que la representación es muy similar a la que presenta la representación de Aurora en la *Iconología* de Ripa, Mannings 2000, p. 431.

⁶⁰⁹Postle 2005, p. 124.



Nº.inv.195 *Ariadna*

Fecha: c.1780

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 73,7 x 61 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Ms. Ingram

Personaje mitológico al que se asocia: Ariadna

Bibliografía: Mannings 2000, Vol. I, p. 509, Vol. II, fig. 1578

Fuente de la imagen:

<https://www.pinterest.cl/pin/788692953462983113/>

[Recurso en línea. Consulta: 8 de febrero de 2019]

El retrato de medio cuerpo que llevó a cabo Reynolds tiene por título Ariadna, aunque puede resultar complicado dicha identificación al no aparecer ninguna referencia iconográfica en el propio retrato. Sin embargo, la disposición del cuerpo, el movimiento brusco de la cabeza y la huella del viento en el cabello y ropaje otorgan al retrato cierto carácter dramático que puede establecer un vínculo con ese personaje. Mannings señaló que la actitud de la cabeza y la disposición del pelo tienen mucho que ver con otro de los retratos de Reynolds, el de Lady Jane Halliday⁶¹⁰.

⁶¹⁰ El autor señaló que Lady Jane Halliday podría identificarse con la figura de Ariadna por el carácter dramático que poseía la composición. Mannings 2000, p. 509. Sin embargo, no aparece en el presente catálogo por no ser considerado como Retrato Mitológico, pues carece de atributos iconográficos, así como de referencias que puedan asociar a la modelo con una figura mitológica.



Nº.inv.196 *Ms. Mary Nesbitt como Circe*

Fecha: 1781

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 75,5 x 62,5 cm

Localización: The Wallace Collection

Copia: 125,1 x 100,3 cm, Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts

Personaje histórico: Ms. Mary Nesbitt

Personaje mitológico al que se asocia: Circe

Bibliografía: Mannings 2000, Vol. I, p. 351, Vol. II, fig.1351; Davis-Hallett 2015, p. 183, fig. 109

Fuente de la imagen:

<https://www.pinterest.es/pin/43417583890752105/?lp=true> [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

Mary Davis fue una prostituta de Covent Garden que tenía un elevado número de clientes. Sin embargo, su suerte cambió al casarse en 1768 con Alexander Nesbitt, un matrimonio, por cierto, que contó con la desaprobación de la familia de Nesbitt. Poco tiempo después, Mary comenzó una relación con Augustus Hervey, tercer Conde de Bristol. Su marido murió –según se dijo, de amor– y cuando el conde falleció también en 1779 fue beneficiaria de una considerable fortuna. Según el catálogo editado por Davis and Hallett, el retrato estaba destinado a marcar el éxito de una demanda juvenil y el principio de una vida nueva como mujer independiente, por lo que la asimilación con Circe, mujer fuera del prototipo de lo que se esperaba de una mujer, resultó más que adecuada⁶¹¹.

El retrato que realizó Reynolds presenta a una modelo que podría pasar como una mujer común del siglo XVIII. Sin embargo, la representación de los animales en su entorno proporciona la información necesaria para asociarla con Circe, la hechicera que retuvo a Ulises.

⁶¹¹ Davis-Hallett 2015, pp. 183-ss.



Nº.inv.197 *Ms. John Musters como Hebe*

Fecha: 1782

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 238,8 x 144,8 cm

Localización: Colección Iveagh, Kenwood House, Londres (Inglaterra)

Copias: Colección Karl Ruhe, USA, 1970, 6 x 61 cm

Personaje histórico: Sophia Heywood Catherine Musters, Ms. John Musters

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Penny 1986, p. 50, fig.35; Mannings 2000, Vol. I, p. 349, fig.1391; Bryant 2003, p. 352, fig. 86; Postle 2005, p. 196. fig.57

Fuente de la imagen:

<http://artcontrarian.blogspot.com/2013/04/multi-ritratti-mrs-musters.html> [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

Sophia era considerada en la sociedad de finales de los años 70 del XVIII como una mujer de moda, tanto que llegó a llamar la atención de Jorge IV, príncipe de Gales quién le encargó a Reynolds un retrato en el cual se plasmara toda su belleza. En 1782, Reynolds volvió a realizar un retrato de esta mujer, esta vez asimilándola con Hebe, de una forma muy sensual, aunque se desconoce si fue de forma personal o respondía a un encargo⁶¹².

Que aparezca un águila cerca de una mujer que sostiene un recipiente de líquido deja claro que se trata de la diosa Hebe. Para asimilarla a esta figura, el autor continúa con su esquema tipo de retrato mitológico: mujer representada de cuerpo entero, con un vestido atemporal que no pertenece a la Antigüedad pero evoca a un mundo fantástico, velo de gasa en torno a la figura y por último, sandalias como calzado. Sin embargo, Reynolds ha cambiado el escenario, elige un marco celeste que no deja lugar a duda del carácter divino de la pintura, y lo consigue a través de la representación de nubes entremezcladas con ellas mismas en la composición y nubes en torno a las figuras.

⁶¹² Postle 2005, p. 196.



Nº.inv.198 *Sarah Siddons como Musa de la Tragedia*

Fecha: 1783-1784

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 148 x 240 cm

Localización: Huntington Library, San Marino, (EE.UU)

Personaje histórico: Sarah Siddons

Personaje mitológico al que se asocia: Melpomene

Bibliografía: Randall 1913, pp. 43-ss; Roberts 1965, fig.XVI; Waterhouse 1973, fig.100; Penny 1986, p. 160, pl.151; Postle 1995, p.49, fig.17; Mannings 2000, Vol.1 p. 414, Vol. II, fig. 1413; Postle 2005, p. 29, 222, fig. 69; McPherson 2008, p. 186, fig. 9.1; Hallett 2014, p. 400, fig. 382; Brook 2014, p. 41

Fuente de la imagen:

<https://www.wikiart.org/en/joshua-reynolds/mrs-siddons-as-the-tragic-muse-1789> [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

En este caso, la modelo aparece sentada en un trono manteniendo una posición regia, de poder y en un escenario que continúa siendo divinizado y que no permite vislumbrar la realidad. El vestido no porta el carácter mitológico que se persigue en este estudio, pero la copa y la daga que sujetan las figuras representadas detrás del trono, sí son atributos mitológicos, propios de Melpómene, la Musa de la Tragedia. Sarah Siddons aparece sentada permitiendo al espectador poder contemplar el lujoso vestido que lleva, un vestido más propio del mundo del teatro que de la sociedad del momento. Su peinado presenta un carácter fantasioso, al ser un recogido del cual cuelgan dos trenzas que caen sobre su pecho.

Según Mannings, el pintor utilizó como fuentes al *Profeta Isaías* de Miguel Ángel (1509, Capilla Sixtina Vaticano) y a *San Juan Evangelista en Glyndebourne* de Domenichino (c.1624-1629, National Gallery)⁶¹³. Es significativo apuntar que a través de un análisis con rayos-x se ha podido comprobar que se pintó en el ángulo inferior izquierdo un *putto*.

⁶¹³ Mannings 2000, p. 414.



Nº.inv.199 *Emma, Lady Hamilton como una Bacante*

Fecha: 1783-1784

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 76.8 x 63.5 cm

Localización: Colección privada

Copias:

- 76,2 x 63,5 cm, Waddeson Manor
- 73, 6 x 62, 2 cm, Colección privada
- 75 x 62,2 cm, desaparecida
- 76,2 x 63,5 cm, destruída

Versión: Colección privada 79,4 x 61,5 cm

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Bacante

Bibliografía: Jenkins-Sloan 1996, p. 266, fig. 166:

Mannings 2000, Vol. I, p. 237, Vol. II, fig.1420; Kelly 2016, p. 111

Fuente de la imagen:

[http://www.artnet.com/artists/joshua-reynolds/portrait-of-emma-lady-hamilton-1765-1815-as-aa-](http://www.artnet.com/artists/joshua-reynolds/portrait-of-emma-lady-hamilton-1765-1815-as-aa-Sw6gYEKxchT8uAtlW0rwxQ2)

[Sw6gYEKxchT8uAtlW0rwxQ2](http://www.artnet.com/artists/joshua-reynolds/portrait-of-emma-lady-hamilton-1765-1815-as-aa-Sw6gYEKxchT8uAtlW0rwxQ2) [Recurso en línea.

Consulta 8 de febrero de 2019]

Emma Hart aparece bajo la apariencia de una bacante en un retrato de medio cuerpo en el cual el modelo gira la cabeza para poder posar ante el espectador. Envuelta con un chal blanco con borde dorado, no se ajusta a las típicas representaciones de bacantes en las cuales se representaban con alguna parte de su cuerpo al desnudo, normalmente medio torso.

Kim Sloan puntualiza que el modo de posar con el dedo en la boca responde a la obra del mismo Reynolds *La comedia*, e incluso la expresión facial y la manera de mirar puede responder a la figura de la comedia de la obra del mismo autor *David Garrick entre la tragedia y la comedia* (1760, Colección privada)⁶¹⁴.

⁶¹⁴ Cit. en: Mannings 2000, p. 237.



Nº.inv.200 *Venus con Cupido*

Fecha: c.1784

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 124,4 x 99,1 cm

Localización: Tate Gallery, Londres (Inglaterra)

Versiones:

- 121,9 x 99,1 cm, Sir John Soane's Museum, Londres (Inglaterra)
- 1788, 127,5 x 101 cm, The State Hermitage Museum, San Petersburgo (Rusia)
- 124,4 x 99,1 cm, Colección privada,
- 127 x 101,6 cm, Sin localizar
- 36,8 x 30, 5cm, Sin localizar

Personaje histórico: Ms. Wilson⁶¹⁵; Lady Hamilton

Personaje mitológico al que se asocia: Venus/Ninfa⁶¹⁶

Bibliografía: Mannings 2000, Vol. I, pp. 552-554, Vol.II, fig.1670; Martin Vogtherr 2015, p. 23, fig.9

Fuente de la imagen:

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/38690/?lng> [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

La representación de esta Venus evoca el carácter teatral que tanto condicionó a los artistas en su pintura. Se ha representado recostada, el foco de luz cae desgarrador sobre su pecho desnudo, provocando una imagen sensual muy típica del Romanticismo. El carácter clásico se consigue con la presencia de Cupido y con el velo que se enlaza con uno de los brazos de la mujer. La modelo lanza una mirada insinuante al espectador al posar, mientras con una de sus manos juega escondiendo el rostro.

⁶¹⁵ Fue identificada como Ms. Wilson en 1784. Sin embargo, el autor explica que Reynolds nunca mencionó a Ms. Wilson en su cuaderno de notas de ese año, aunque sí lo hubiera hecho en el de 1769. En todo caso, Mannings niega que pueda tratarse de ella y opta por la señorita Hamilton como modelo. Mannings 2000, p. 553.

⁶¹⁶ En este catálogo se ha tendido a pensar que se identifica con Venus, como dice el museo ruso.



Nº.inv.201 *Venus con Cupido*

Fecha: c.1785

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 125,5 x 99,1 cm

Localización: Jane and Robert Rosenblum. Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight

Copia:

- Henry Bone, 23,6 x 19 cm, Royal collection Enamel
- 21 x 30,5 cm, Sin localizar
- Óleo sobre papel, montado sobre lienzo, 25 x 21 cm, Musée Magnin, Dijon

Versiones:

- *Venus*, 127 x 101, 5 cm, Colección privada
- *Venus y el Piping boy*, 127 x 104,2 cm, Polesden Lacey, National Trust (Inglaterra). La figura de Cupido se ha sustituido por la de un *Piping boy* con chaqueta roja
- *Venus y el Piping boy*, 109 x 104 cm, colección privada

Personaje histórico: mujer no identificada⁶¹⁷

Personaje mitológico al que se asocia: Venus

Bibliografía: Postle 1995, fig.14; Mannings 2000, Vol. I, pp. 570-573, Vol. II, fig.1708;

Fuente: <https://es.artsdot.com/@/7Z3PHC-Joshua-Reynolds-Venus> [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

El esquema compositivo que utilizó Reynolds bebe de fuentes renacentistas, y se puede ver en obras como *Venus y Cupido* de Tiziano (1550, Galleria degli Uffizi) pintura en la cual aparece Venus desnuda recostada en un diván, mientras es visitada por Cupido. En un segundo plano, se

⁶¹⁷ El propio artista comenta sobre el modelo de su obra que «I don't know how to give a description of my Venus, as it is called, it is no more than a naked woman sitting on the ground leaning her back against a tree and a boy peeping behind a tree». Whiley Hilles 1929, p. 124.

abre una ventana al exterior a un escenario natural. Para separar los planos, el artista recurre a una cortina de color rojo, un elemento que proporciona a la obra un carácter teatral y que va a estar presente en la obra de muchos artistas, sobre todo, en sus retratos.



Nº.inv.202 *Cupido y Psyche*

Fecha: c.1789

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 139,8 x 168,3 cm

Localización: Colección privada

Copia: Henry Bone, 20,8x 25,5 cm, Colección real

Versión:

- Marqués de Zetland, 50,8 x 63,5 cm
- 48 x 59 cm, Uppsala University Swedem
- Óleo sobre papel montado en panel, 22,8 x 29,2 cm Colección privada
- 41, 9 x 52,1 cm, Sin localizar

Personaje histórico: Ms. Frances Anne Greville y su hermano⁶¹⁸

Personaje mitológico al que se asocia: Psyche y Cupido

Bibliografía: Postle 1995, fig.78; Mannings 2000, Vol. I, pp. 522-523, Vol. II, fig. 1613

Fuente de la imagen:

https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Reynolds,_Cupid_and_Psyche.jpg [Recurso en línea. Consulta 8 de febrero de 2019]

Los modelos vuelven a ser Ms. Frances Greville y su hermano aunque no está claro cuál de los hermanos puede ser. Sin embargo, esta pintura no es un retrato como los que solía realizar Reynolds y que se han presentado en este catálogo hasta el momento. En este caso, el artista ha optado por representar un momento del pasaje mitológico, aquel en el que Psyche traiciona a su amante secreto rompiendo la promesa que le había hecho de no intentar ver quién era. Psyche ilumina a su amante y descubre a Cupido. Sin embargo, en la pintura no se ha optado por representar a un Cupido desorientado, enfadado, aturdido o desilusionado por la falta de confianza de su amada, sino que la figura aparece impasible mientras Psyche aparece encima de él.

⁶¹⁸ Según la opinión de Graves and Cronin, cit. en Mannings 2000, p. 522.

Aunque sean los mismos modelos que en la obra que se ha analizado anteriormente (n.inv.181) no presentan muchas similitudes, ni siquiera en la identificación facial. Lo que poseen en común ambas obras es haber perdido el carácter sexual que poseía dicho pasaje mitológico al ser interpretado por dos hermanos.

ROMNEY, George (Dalton-in-Furness 1734 - Kendal 1802)

George Romney es uno de los artistas que más retratos mitológicos realizó a lo largo de su carrera. Es una figura peculiar en el estudio de la Historia del Arte, pues se conserva numerosa documentación sobre su obra. En determinados momentos de su vida, Romney se empeñó en registrar cada trabajo realizado y estos documentos se han conservado configurando un gran abanico de fuentes a las que se puede recurrir. Sin embargo, no resulta tan sencillo como parece. En primer lugar, la documentación que ha llegado a nuestros días es incompleta, realmente solo están registrados de forma completa diecinueve años de su carrera, desde 1776 hasta 1795. En segundo lugar, la información presenta omisiones e incluso errores sobre alguno de los trabajos. Y por último, algunos documentos, como los cuadernos de dibujos del artista, se han dispersado y sus hojas están en diferentes museos, instituciones o, incluso, se encuentran en paradero desconocido por lo que no es sencillo seguir una metodología de estudio completo.

Aun teniendo en cuenta las dificultades que presentan estas fuentes, hay que reconocer que, al menos, proporcionan información útil facilitando un análisis más detallado de la figura de Romney. Entre estos documentos destacan los cuadernos de modelos que realizó entre 1776 y 1795 conservados hoy en día en la British Library, un libro de registros comenzado en 1787 con datos acerca de cada encargo, sus libros de cuentas y, también, otros documentos como los cuadernos donde incluía los datos sobre los marcos de los lienzos u otros libros de registros. También proporcionan información los libros donde se recogen numerosos bocetos sobre sus pinturas como el que realizó su hijo John Romney, *The Rough Lists*.

Por supuesto, se deben tener en cuenta las fuentes históricas producidas tras su muerte. En 1809 el escritor y mecenas de arte William Hayley publicó su obra *The life of George Romney* y, a través de ella, hizo un recorrido por la vida de Romney destacando la constante y fuerte admiración que el artista sintió por Emma Hart⁶¹⁹. Destaca, algunos años después de su muerte, en 1830, la obra publicada en Londres por John Romney, hijo del artista: *Memoirs of the life and Works of George Romney including various letters and testimonies to his genius and also, some particular of the life of Peter Romney, his brother, a young artist of great genius and promising talents*

⁶¹⁹ Incluso Hayley hace un reconocimiento a Emma Hart por un lado, por haber apreciado tanto a George Romney y, por otro lado, por haberle cuidado a él mismo durante una enfermedad. Hayley 1809, p. 118.

but of short life. Esta obra es un homenaje a su padre, John recorre su biografía a lo largo de la obra dividida en tres partes, entremezclándola con episodios actuales, cartas que conservaba relacionadas con su padre o alusiones hacia las pinturas que realizó⁶²⁰.

Llegado el siglo XX, el estudio sobre George Romney se intensificó y desde los primeros años del siglo se pueden encontrar obras dedicadas a este pintor. En 1901 Rowley Cleeve publicó *George Romney*, una obra en la que, además de analizar la biografía de Romney, se hace una alusión a las características de su pintura evidenciando que era un tanto monótona en cuanto al color, favoreciendo a los marrones y rosas, una obra en la cual se otorga gran importancia a la belleza y donde los modelos adoptan posturas calmadas pero a la vez llenas de expresión⁶²¹.

Tres años después, en 1904, fue publicada una obra que profundiza de forma mucho más destacable en la figura del pintor: *Romney: a biographical and critical essay, with a catalogue raisonné of his Works* de Thomas Humphry Ward y William Roberts. El primer volumen de la publicación analiza la vida del artista, cómo se inició en el mundo del arte, su partida hacia Londres dejando a su familia en el norte de Inglaterra o su viaje a París donde queda impresionado por el mundo antiguo y por los maestros clásicos. Estos autores destacan el periodo en el que estableció su taller en Cavendish Square pues fue en este momento cuando consiguió establecerse como figura destacada en el mundo del arte obteniendo una gran fama social⁶²².

Por otro lado, se destaca en la misma obra la relación que el artista estableció con William Hayley y con Emma Hart de la cual opinaron que «always hankering after some mode of escape from the *cursed drudgery*, he found in Emma not only a woman of perfect beauty both of form and feature, but a born painter's model—a woman who had an instinct for posing in character, and who could adapt herself with the readiness of genius to any part that the imagination or reading of the painter or his friends might chance to suggest»⁶²³. Tras un repaso por el final de la vida de Romney, estos autores incluyen los diarios del propio artista desde marzo de 1776 a diciembre de 1795 en los cuales se especifica cada uno de los encuentros que Romney hizo con sus modelos para llevar a cabo los encargos que le hacían. El segundo volumen de la obra recoge otros aspectos como el *Catalogue raisonné*, un elenco de los retratos que realizó de Emma

⁶²⁰ Romney 1830.

⁶²¹ Cleeve 1901, pp. 36-ss.

⁶²² Ward-Roberts 1904, pp. 42-ss.

⁶²³ Ward-Roberts 1904, p. 61.

Hart y por último, una alusión a los temas que utilizó en sus retratos mitológicos denominados por los autores de la publicación «fancy subjects».

Destacan otras publicaciones en la primera mitad del siglo XX como *George Romney* de Arthur B. Chamberlain (1910), *Romney* de Randall Davies (1914), *Drawings by George Romney. From the Fitzwilliam Museum of Cambridge* de Patricia Jaffe (1977) en la cual se exponen y analizan varios de sus dibujos o, por último, *George Romney in Canada* de J.C Watson (1985)⁶²⁴. Todas estas obras destacaron la relación de Romney con Emma Hart, haciendo conjeturas sobre qué tipo de relación era y, sobre todo, cómo afectó esta modelo a su obra.

El siglo XXI se caracteriza porque la historiografía en torno a la figura de George Romney presenta un análisis más completo de toda su obra, y no solo centrándose en aquellos retratos que realizó a Emma Hart. Se trata de analizar la obra pictórica en su conjunto y de esta manera, destaca la publicación de A. Davis Cross *A striking likeness* (2000) obra en la cual el autor creó un inventario completo de la obra que se ha conservado de Romney⁶²⁵. Más específica aún es la publicación de Alex Kidson *George Romney. A complete catalogue of his paintings* (2015). Es el catálogo más completo que existe hasta el momento de la obra de Romney, con numerosas referencias a las publicaciones mencionadas anteriormente y resultado de un intenso trabajo que ha permitido conocer mucho mejor la figura de este retratista británico⁶²⁶.

Su fama no surgió de forma espontánea, sino que es fruto de una intensa vida. Estableció raíces en Inglaterra, provenía de una familia pobre pero supo relacionarse con buenas compañías y potenciar sus relaciones sociales, con las que no era muy hábil⁶²⁷. Esto le permitió comenzar su formación artística con Christopher Steele y adoptar el papel de un nuevo personaje en el mundo del arte. Aunque su maestro era pintor de retratos, Romney como artista poseía la pretensión de dedicarse a la pintura de historia y en un primer momento rechazó dedicarse al retrato⁶²⁸. Para ello, marchó a Londres cuando contaba con 28 años y allí consiguió presentar una pintura con tema shakesperiano en la primera exposición en la que participó organizada por la Society⁶²⁹.

⁶²⁴ Chamberlain 1910; Davies 1914; Jaffe 1977; Watson 1985.

⁶²⁵ Cross 2000.

⁶²⁶ Kidson 2015.

⁶²⁷ Cross 2000, p. 132.

⁶²⁸ Watson 1985, s. pág.

⁶²⁹ Watson 1985, s. pág.

Obtuvo éxito con su trabajo pero poco después comenzó a darse cuenta de que el tipo de pintura que más dinero proporcionaba era el retrato⁶³⁰.

En 1773 viajó a Italia donde permaneció hasta 1775 descubriendo el mundo antiguo, estableciendo lazos con el Neoclasicismo imperante en el momento y conociendo a los maestros antiguos cuyas obras se conservaban en Roma a los que copió y que le influyeron en gran medida. De esta estancia, generó la idea de poder combinar los retratos que le encargaban con temas de la literatura y de la historia y durante un periodo de tiempo pudo realizarlo, aunque finalmente el elevado número de encargos le obligaron a realizar retratos más convencionales⁶³¹.

Si se analizan los retratos propuestos en este catálogo se puede observar que ninguno está protagonizado por personajes de la realeza, pues trabajó siempre con modelos que, aunque provenían de diferentes clases sociales, se alejaban de una esfera social tanto real como académica. Prefirió representar a una actriz antes que a una princesa, y esto responde a la negación que presentó del sistema academicista resultado de sus enfrentamientos con la Real Academia de Bellas Artes⁶³².

Si se tiene en cuenta la división realizada por Alex Kidson sobre la obra de Romney, merece la pena mencionar el periodo que se desarrolló entre 1775 y 1782, momento en el que su actividad estaba en Londres⁶³³. Se considera la etapa más fructífera de su obra, en la cual fue aceptado como uno de los mejores retratistas del momento y en la que se reflejó el aumento considerable de encargos recibidos consiguiendo una transformación en su pintura que se volvió un poco más convencional.

A partir de 1782 va a destacar la presencia continua de Emma Hart en sus obras. Ya se ha comentado con anterioridad que la historiografía ha tenido muy en cuenta este aspecto, de manera que si se habla de George Romney, se recuerda rápidamente la figura de Emma Hart. La representó en numerosas ocasiones por lo que produjo retratos de sociedad, representaciones en las que se asimila a personajes mitológicos, bocetos sin terminar o retratos incorporados a temas de historia⁶³⁴. Al ser éste un catálogo solo de los retratos mitológicos del artista, se distingue una mayor

⁶³⁰ Davies 1914, p. 4.

⁶³¹ Riding 2016, p. 65.

⁶³² Cross 2000, p. 177.

⁶³³ Alex Kidson distinguió siete etapas en la obra de Romney: la primera (1757-1762), la segunda (1762-1767), la tercera (1768-1773), la cuarta (1773-1775), la quinta (1775-1782), la sexta (1782-1791) y por último, la séptima (1791-1799). Kidson 2015, Vol. I, pp. 14-ss.

⁶³⁴ Riding 2016, p. 68.

actividad en la etapa que inició en 1782 momento en el cual realizó quince de estos retratos, todos protagonizados por Emma Hart.

En este catálogo se distinguen de forma sencilla las características que definen a Romney. En cuanto a la representación del modelo, utilizó un retrato atemporal en casi todos los retratos y consiguió realizar figuras que, aunque se mostraban en actitudes de calma, presentaban una gran expresión. Randall Davies señaló que en su obra destacan tres características principales: simplicidad, meticulosidad y clasicismo. Utilizó el ropaje para conseguirlo ya fuese formando la figura a través de los pliegues de las telas o descubriendo la forma del cuerpo a través de transparencias. Su estancia en Italia inspiró muchas de sus obras donde puede distinguirse modelos de esculturas o grupos clásicos⁶³⁵.

George Romney consiguió alcanzar fama en el mundo artístico, generó una amplia clientela que le proporcionó abundante trabajo y aunque cediese a la realización de retratos como forma más común de pintura, distinguió todos ellos con un sello personal otorgándoles un carácter propio responsable de su gran éxito.

⁶³⁵ Davies 1914, pp. 27-ss.



Nº.inv.203 *Ms. Yates como la Musa Trágica*

Fecha: 1770-1771

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 240 x 152,5 cm

Localización: Queensland Art Gallery, Brisbane
Queensland (Australia)

Copias: Valentine Green, 1772, mezzo tinta, 62.2 x 40 cm

Personaje histórico: Ms. Yates

Personaje mitológico al que se asocia: Musa Melpómene

Bibliografía: Hayley 1809, p. 47; Romney 1830, p.67; Ward-Roberts 1904, Vol. I, pp. 29-30, Vol. II, pp. 175-176; Chamberlain 1910, p.57; Cross 2000, p.88; Kidson 2002, pp. 88-89, il. 35; Kidson 2015, Vol. II, pp. 651-652, fig.1464

Fuente imagen: <https://blog.qagoma.qld.gov.au/of-women-visions-of-femininity/> [Recurso en línea.

Consulta 12 de abril de 2019]

George Romney ha realizado un retrato de cuerpo entero de la actriz Mary Ann Yates cuando ésta se encontraba en plena madurez de su carrera⁶³⁶. Yates solía interpretar papeles trágicos encarnando, sobretodo, a las heroínas que aparecían en la obra de Shakespeare. Por ello, aparece asimilada a la figura de Melpómene, la Musa de la Tragedia. De esta manera, se relaciona directamente a la modelo con el mundo en el cual trabaja y desarrolla su vida: el mundo del teatro.

Melpómene solía representarse vestida con una túnica larga y un manto como aparece en este retrato. En los pies de Melpómene se colocaban los coturnos, unos zapatos de suela de corcho que se agarraban al pie con tiras de cuerpo asemejándose a las sandalias; aunque en esta ocasión resulta complicado distinguir si se trata de este calzado o de unas simples sandalias comunes en la Antigüedad. La figura presenta en su mano derecha una daga que también ha sido vinculada a la figura de esta musa, mientras que con la otra sostiene una especie de vaso que

⁶³⁶ Hayley 1809, p. 48.

dirige hacia lo que parece un altar de libaciones.

No se distingue dinamismo en la figura femenina, pues ésta ha adoptado el modelo de *contrapposto* que además otorga a la composición un carácter clásico. Este clasicismo se ve reforzado por el escenario que ha escogido el pintor y el cual parece responder al interior de un edificio neoclásico.



Nº.inv.204 Ms. Elizabeth Harriet Warren
como Hebe

Fecha: 1776

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 238' 5 x 148 cm

Localización: National Museum Cardiff, Gales (Reino Unido)

Personaje histórico: Ms. Elizabeth Harriet Warren

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Romney 1830, p.60; Ward-Roberts 1904, Vol. II, p.167; Cross 2000, p.87, fig.18; Kidson 2002, pp. 106-ss, il. 50; Bryant 2003, p. 355; Kidson 2015, Vol. II, pp. 612-614, fig.1380

Fuente imagen:

<https://artuk.org/discover/artworks/elizabeth-c-17601826-viscountess-bulkeley-as-hebe-160445>

[Recurso en línea. Consulta 12 de abril de 2019]

Elizabeth Harriet Warren ya había sido retratada por George Romney en 1769 cuando contaba con diez años en un retrato familiar encargado por su padre Sir George Warren de Ponton. En esta ocasión, fue retratada cuando tenía dieciocho años y estaba a punto de casarse. La juventud de la modelo favorece la asimilación con Hebe y por ello aparece acompañada por los atributos más característicos de esta figura mitológica, el jarrón o ánfora y el águila identificada con Júpiter. El carácter virginal de la modelo se refleja en el blanco de su vestimenta, produciendo un gran contraste entre la figura femenina y el fondo con el águila.

La modelo dirige su mirada hacia un ángulo de la composición, no presta atención al espectador sino que prefiere de un modo melancólico expresarse en sus propios pensamientos. El fondo del retrato se articula con la representación de una montaña y de una cascada, elementos naturales que crean un ambiente frío. Dicho ambiente, junto al color que ha escogido y al aspecto sublime que ha otorgado a la composición, vinculan a Romney con la figura de Henry Fuseli.

Asociarla a la figura de Hebe responde a las fuentes que utilizó el artista de las cuales Alex Kidson destacó el retrato de Reynolds de *Mary Meyer como Hebe* (1771, Ascott Estate,

Buckinghamshire) y también alguna de las figuras que aparecían en la publicación *Collection of etruscan, greek and roman antiquities from the cabinet of Sir William Hamilton* (1776)⁶³⁷.

El pintor trabajó de forma constante en este retrato, sus esfuerzos pueden comprobarse gracias a la conservación de varios bocetos del retrato repartidos en diferentes colecciones. Por ejemplo, uno de ellos se conserva en la National Galleries of Scotland (c.1776, pincel y lápiz marrón sobre papel, 38 x 21,7 cm) y refleja el trabajo que Romney dedicó a la composición.

⁶³⁷ Kidson 2015, Vol. II, p. 614.



Nº.inv.205 *Catherine Vernon como Hebe*

Fecha: c.1776-1778

Técnica: pluma con tinta negra sobre lápiz

Medidas: 51, 6 x 31,8 cm

Localización: The Fitzwilliam Museum, Cambridge (Inglaterra)

Personaje histórico: Catherine Vernon

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Romney 1830, p. 258; Ward-Roberts 1904, Vol. I, p. 45, Vol. II, p. 162; Jaffe 1977, p. 12, fig. 15; Kidson 2015, Vol. II, p. 596, fig. 1336

Fuente imagen:

<https://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?qu=George%20romney&oid=15948>[Recurso en línea. Consulta 12 de abril de 2019]

Catherine Vernon era una de las hijas de Richard Vernon. Su hija mayor se casó con el conde de Warwick y fue él quien encargó la pintura. Puede considerarse como un dibujo preparatorio que le permitiese estudiar cómo llevar a cabo el retrato con óleo en un lienzo. Sin embargo, se ha conservado únicamente este dibujo que permite conocer cómo sería la composición. Similar al retrato de *Ms. Elizabeth Harriet Warren como Hebe* (nºinv.204) la modelo aparece de pie en un escenario exterior que presenta elementos naturales como la montaña. La forma del vestido es muy similar, aunque en este caso presenta una manga corta abombada que permite dejar al descubierto una parte de su cuerpo.

Los trazos negros superiores hacen referencia al águila, atributo muy característico en la iconografía de Hebe y parece sostener con sus brazos un ánfora o vaso que sujeta también con el pecho aunque apenas se distingue.



Nº.inv.206 *Caroline Vernon como Hebe*

Fecha: 1777

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 98,5 x 101,5 cm

Localización: sin localizar

Versión:

- Óleo sobre lienzo, 44 x 36 cm, Hunterian art gallery, University of Glasgow
- Óleo sobre lienzo, 41,5 x 38,5 cm, Colección privada

Personaje histórico: Caroline Vernon

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Kidson 2015, Vol. II, pp. 596-597, fig. 1336

Fuente imagen: Kidson 2015, Vol. II, p. 596

George Romney ya había realizado un retrato mitológico utilizando la figura de Hebe (nº.inv.204 y 205). En este caso, no es un retrato de cuerpo completo sino un retrato de medio busto. La modelo es Caroline Vernon y aparece de forma sencilla en la representación, sin adornos en su peinado, sin joyas y vistiendo una túnica rosada que permite resaltar el cuello delicado de la mujer. No está posando, dirige la mirada hacia la parte superior de la composición sin importarle quién este delante del cuadro.



Nº.inv.207 *Ms. Anne Birch*

Fecha: 1777

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 126, 5 x 101,2 cm

Localización: Phoenix Art Museum, Phoenix, Arizona, (EE.UU)

Personaje histórico: Ms. Anne Birch

Personaje mitológico al que se asocia: Musa Erato

Bibliografía: Ward-Roberts 1904, Vol. I, pp. 84-85; Cross 2000, s. pág, il. 12; Kidson 2002, pp. 152-153, il. 87; Kidson 2015, Vol. I, pp. 71-72, fig.99

Fuente imagen:

[http://egallery.phxart.org/view/objects/asitem/items\\$0040:8823](http://egallery.phxart.org/view/objects/asitem/items$0040:8823) [Recurso en línea. Consulta 15 de abril de 2019]

George Romney ha representado a su modelo sentada en un escenario externo que puede identificarse con un bosque. Anne Birch aparece relajada posando para el pintor mientras apoya su cabeza en una lira. No es el único instrumento musical que aparece en el retrato, pues sostiene en la otra mano una flauta que deja apoyar suavemente sobre el suelo y que relaciona este retrato con la figura mitológica de una musa.

El vestido de tono rosáceo es muy común en la obra de Romney y crea un foco de luz en la composición que puede contrastarse con el fondo más oscuro que ha escogido el pintor. El tratamiento de la tela es muy adecuado en este tipo de retratos donde se pretende otorgar un carácter teatral a la obra. Además, el patrón seguido alude al mundo clásico.



Nº.inv.208 *The Honorable Ms. Trevor*
(vizcondesa Hampden)

Fecha: c.1779

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 237,9 x 148,9 cm

Localización: Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pensilvania (EE.UU)

Personaje histórico: Ms. Catherine Trevor

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: Ward-Roberts 1904, Vol. II, p.161; Cross 2000, s.pág, il.8; Kidson 2015, Vol. II, pp.590-591, fig.1323

Fuente imagen:

<https://collection.cmoa.org/objects/77cb8d53-6698-4c7e-a294-0f582f29e6ca> [Recurso en línea. Consulta 15 de abril de 2019]

Catherine Trevor aparece retratada por George Romney en una composición delicada y con gran sensibilidad. Su retrato de cuerpo completo presenta una figura femenina que apoya el peso de su cuerpo sobre un altar. La mujer aparece con un vestido blando, no muy propio del mundo antiguo y un manto rojo que ondea por detrás de su figura. Como tocado ha escogido una diadema que recoge el cabello de acorde a un patrón muy común en el siglo XVIII. El aspecto más clásico se consigue con la representación del escenario, pues se ha colocado a la modelo en el interior de un edificio en el cual se distingue una de sus columnas cuya basa respeta el estilo neoclásico. Además, el altar donde se apoya Catherine refuerza este ambiente. Los relieves que presentan se desconocen aunque Kidson apuesta porque sean una alusión a Psyche⁶³⁸.

La mujer aparece tocando una lira por lo que su identificación con una musa fue instantánea, aunque no se concretaba cuál de ellas podría ser. Sin embargo, a los pies del altar se han colocado dos elementos que pueden actuar como atributos iconográficos, un libro y una trompeta o aulós, atributos característicos de Clío, la Musa de la Historia.

⁶³⁸ Kidson 2015, Vol. II, pp. 590-591.



Nº.inv.209 Emma como Circe

Fecha: 1782⁶³⁹

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 238 x 147 cm

Localización: The Rothschild Collection, Waddeson, Buckinghamshire (Inglaterra)

Versión:

- óleo sobre lienzo, 53, 5 x 49,5 cm, Tate, Londres⁶⁴⁰
- óleo sobre lienzo, 55 x 51 cm, sin localizar

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Circe

Bibliografía: Hayley 1809, p. 120; Romney 1830, p. 180; Cleeve 1901, p. 30; Ward-Roberts 1904, Vol. II, p. 182; Chamberlain 1910, p. 4, 232; Kidson 2015, Vol. III, pp. 677-679, fig.1489; Riding 2016, p. 67

Fuente imagen: <https://waddeson.org.uk/the-collection/item/?id=2322> [Recurso en línea. Consulta 13 de abril de 2019]

En 1782, George Romney conoció a la nueva amante de su amigo Greville, Emma Hart. Debido a esta relación, comenzó a realizar retratos de Emma a través de los cuales estableció un estrecho vínculo con ella. Frecuentemente optaba por representarla bajo la apariencia de un personaje mitológico y este es el primer retrato de Emma de tales características.

En este retrato, Romney recurrió a la figura de Circe la hechicera que intentó embaucar a Ulises para que nunca regresara a Ítaca⁶⁴¹. El carácter de Circe le sirvió a Romney para hacer un paralelismo entre Emma como Circe y Greville como Ulises, pues su amigo había sufrido una situación similar a la del héroe homérico al caer en las redes de una mujer, de una bruja.

Ha pintado una figura femenina de pie en una actitud dinámica pues transmite la sensación de que va avanzando. Además, ha levantado uno de sus brazos hacia arriba dejando la palma de su mano abierta, en un intento de detener algo. El tratamiento de las telas refuerza la sensación

⁶³⁹ Hayley menciona una carta de ese mismo año en la cual se describe la impresión que causó la obra en una fiesta, por lo que no podría ser ni anterior a 1782 pues no conocía a Emma, ni posterior. Hayley 1809, p.120.

⁶⁴⁰ Es el nº.inv.210.

⁶⁴¹ Hom., *Od.*, X, 135-575.

dinámica al establecer unos pliegues que se adaptan a la formas de su cuerpo. No es una composición dramática, pues se han utilizado colores cálidos para el vestido, por ejemplo, o para la piel de la figura, mientras que se ha establecido un intenso foco de luz en la zona donde se ha representado el mar otorgando luminosidad a la composición.

Romney había estudiado la representación de este tema con esfuerzo pues se conservan tres dibujos a modo de boceto y cuya datación se vincula al intervalo entre 1776 y 1782, en los cuales se distingue una mujer sosteniendo una varita en alto ⁶⁴². También trabajó la representación de Emma Hart como Circe, según podemos ver en dibujos y obras que realizó en el mismo momento, como aquella que aparece a continuación en este catálogo (nº. inv.210). También recurrió a varias fuentes para la representación femenina. Por un lado, el dibujo que realizó de *Ms. Forster como Circe* (1776, Huntington Art Collections), también el retrato de una joven en el personaje de Circe de William Caddick y, por último, el *Retrato de Ms. Pott como Circe* realizado por Sir Joshua Reynolds (1781, Waddesdon Rothschild Collection). Emily Potts había sido la antigua amante de Greville, por lo que The Rothschild Collection apuesta porque Romney esté haciendo un comentario sobre el reemplazo de Emily Potts por Emma Hart, a lo que podría unirse la rivalidad que mantenía con Reynolds ⁶⁴³.

El brazo es uno de los elementos que denotan que la pintura no se terminó. Demasiado rudo si se compara con el resto de la figura y sin definir de una forma clara, había sido pintado un poco al lado del original ⁶⁴⁴. Además, los lobos que aparecen a la derecha de la obra no son obra de George Romney, sino que fueron pintados por William Long un pintor aficionado que estableció una relación de amistad con Romney. Había comprado la pintura en 1807 tras morir Romney y se encargó de pintar los animales, incluso representó un leopardo en la parte de la izquierda aunque terminó por desaparecer ⁶⁴⁵.

La representación de estos animales hace alusión a la hechicera Circe que convirtió en animales a los compañeros de Ulises que llegaron a su isla, alusión que se ve reforzada por la representación de una nave que se ve a lo lejos sobre el mar, aunque en la obra literaria clásica no fueron leopardos o lobos, sino cerdos ⁶⁴⁶.

⁶⁴² Watson 1985, p. 17.

⁶⁴³ <https://waddesdon.org.uk/the-collection/item/?id=2322> [Texto en línea. Consulta 13 de abril de 2019].

⁶⁴⁴ Kidson 2015, Vol.III, p. 678.

⁶⁴⁵ Romney 1830, pp. 180-181.

⁶⁴⁶ Hom., *Od.*, X, 237-243.



Nº.inv.210 *Emma Hart como Circe*

Fecha: c.1782

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 53,3 x 49,5 cm

Localización: Tate collection, Londres (Inglaterra)

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Circe

Bibliografía: Kidson 2002, pp. 167-ss, il. 98; Kidson 2015, Vol. III, p. 679, fig. 1489a; Riding 2016, p. 68

Fuente imagen:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/romney-emma-hart-as-circe-n05591> [Recurso en línea. Consulta 12 de abril de 2019]

Este retrato de busto que representa a Emma Hart como Circe es considerado como la primera versión que se realizó del retrato anterior en este catálogo (nº.inv.209). Es un boceto inacabado que corresponde a la producción derivada de los diferentes encuentros entre Emma Hart y George Romney en su casa de Cavendish Square, Londres, en el verano de 1782. Emma Hart ya había posado para el artista dando lugar al *Retrato Emma Hart como naturaleza* (1782, The Frick Collection) y este boceto pertenecería a las sesiones posteriores.

En este caso, no posee un vestido en tono rosáceo sino que presenta una especie de blusa blanca que contrasta con el recogido del pelo que presenta. La mirada permite que el espectador conozca un poco más a esta mujer apasionada, la cual había producido en Romney un efecto desgarrador.

Teniendo en cuenta el estrecho vínculo que crearon estos personajes, Alex Kidson considera que este boceto se presenta como «un estudio para la pintura integral, preparada espontáneamente de la vida, marcando una confrontación cargada entre artista y modelo»⁶⁴⁷.

⁶⁴⁷ Kidson 2002, p. 167.



Nº.inv.211 *Medea matando a un niño*

Fecha: 1782-1783

Técnica: pluma con tinta marrón y acuarela gris sobre lápiz

Medidas: 40 x 31 cm

Localización: The Fitzwilliam Museum, Cambridge (Inglaterra)

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Medea

Bibliografía: Romney 1830, p. 258; Chamberlain 1910, p. 361; Jaffe 1973, p. 13; Jaffe 1977, pp. 36-37, fig. 60

Fuente imagen:

<https://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?qu=George%20romney%20Emma%20Hart%20as%20Medea&oid=15609> [Recurso en línea. Consulta 12 de abril de 2019]

George Romney conoció a Emma Hart en 1782 y estableció una intensa relación con ella que le instó a realizar numerosos retratos en los que Emma Hart era la protagonista. La asimiló a multitud de figuras mitológicas recurriendo a numerosas posiciones y actitudes.

Una de las primeras asimilaciones mitológicas a través de la cual la retrató fue la que se puede identificar en este dibujo preparatorio. Emma ha sido asimilada a Medea en una composición dramática y con carácter cruel en la que dispone el cuerpo en un movimiento agresivo con mucho dinamismo. Está recreando el episodio en el cual Medea mató a sus hijos en el templo de Hera. Por ello, de la espalda de Emma Hart cuelga un bebe mientras parte en su carro. Según Patricia Jaffe la dulzura que caracterizaba a Emma la convirtió en una modelo poco apropiada para esta representación⁶⁴⁸.

⁶⁴⁸ Jaffe 1977, pp. 36-37.



Nº.inv.212 *Lady Hamilton como Alope*⁶⁴⁹

Fecha: c. 1783⁶⁵⁰

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 129, 5 x 160 cm

Localización: Colección privada

Versión:

- Dibujo preparatorio, 1782-1783, pluma con tinta marrón y acuarela gris sobre lápiz, 36 x 51,6 cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge (Inglaterra)
- Richard Earlom, 1787, grabado, National Maritime Museum, Londres (Inglaterra)
- Óleo sobre lienzo, 51 x 59 cm

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Alope

Bibliografía: Romney 1830, p. 146; Ward-Roberts 1904, Vol. II, p. 180; Chamberlain 1910, p. 268; Kidson 2015, Vol.III, p. 668, fig. 1482a

Fuente imagen: <https://www.romney-society.org.uk/biography.html> [Recurso en línea. Consulta 13 de abril de 2019]

En realidad esta obra pictórica está atribuida al taller de George Romney. Se ha representado de nuevo a Emma Hart bajo la apariencia de un personaje mitológico: Alope. La figura femenina aparece con un vestido rosado como era frecuente en las obras de este artista, recostada en un claro de un bosque junto a un río, mientras sujeta a un niño pequeño entre sus brazos. Para representar al niño, Romney utilizó el mismo modelo que había utilizado para la obra *Tragedia y Comedia cuidando a Shakespeare* (1783, National Gallery of Art) o para *El niño Shakespeare atendido por las pasiones* (1799, National Gallery of Art). Era el hijo de un soldado de la guardia pero desafortunadamente murió en un momento en el que George Romney le estaba teniendo en cuenta como modelo para otras obras⁶⁵¹.

⁶⁴⁹ La imagen que se ha utilizado corresponde a una de las versiones, pues el original no se ha conservado.

⁶⁵⁰ Considero que la fecha de creación puede estar en torno a 1783, ya que el dibujo preparatorio se realizó entre 1782 y 1783.

⁶⁵¹ Romney 1830, p. 146.

El pequeño es el hijo de Alope y Poseidón, abandonado en el bosque para tratar de ocultar el nacimiento a Cerción, padre de Alope. Se ha representado al niño junto a una mujer que podría ser su madre quién fue transformada en fuente tras ser ejecutada por su padre, por lo que se ha incluido en la composición el río que alude a esta transformación.



Nº.inv.213 *Retrato de mujer*

Fecha: c.1784-1785

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 94, 5 x 120 cm

Localización: sin localizar

Personaje histórico: Ms. Elizabeth Hartly⁶⁵²

Personaje mitológico al que se asocia: Ninfa/Musa

Bibliografía: Ward-Roberts 1904, Vol. II, p. 182; Chamberlain 1910, p. 118; Kidson 2015, Vol. III, pp. 748-749, fig. 1658

Fuente imagen: Kidson 2015, Vol. III, p. 748

Ms. Elizabeth Hartly ha sido representada por Romney mediante un retrato a tres cuartos en el cual aparece tumbada. La disposición que ha adoptado la mujer recuerda la escultura de Ariadna dormida (copia romana s. II d.C, Musei Vaticani). Además de aparecer tumbada, la escultura ha influido al artista en el momento de pintar sus brazos, haciendo que el derecho rodee la cabeza, mientras que el otro se acerca a su mentón. Aunque difiere de la escultura romana al no apoyar la cabeza en este brazo y también al dejar los ojos abiertos, pues en la escultura antigua está dormida.

El escenario es natural, se encuentra en medio de un bosque, aunque en esta ocasión no se vislumbra el mar en ningún lugar de la pintura, quizás al fondo, pero es difícil de distinguir con exactitud.

⁶⁵² Se ha identificado a Ms. Hartley como la modelo de este retrato porque en 1935, y debido a un proceso de restauración al que fue sometido el retrato, se descubrió que en un primer momento la figura femenina sostenía una máscara de la comedia que establecía relación con la profesión de actriz de Ms. Hartley. Kidson 2015, Vol.III, p. 748.



Nº.inv.214 *Emma Hart como Bacante*

Fecha: 1785

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 127 x 101,5 cm

Localización: Colección privada

Copias:

- óleo sobre lienzo, 125 x 100 cm, colección privada
- óleo sobre lienzo, 75 x 62 cm, sin localizar
- óleo sobre lienzo 56 x 44 cm, colección privada
- 46 x 40,5 cm, colección privada
- Charles Knight, grabado, 1797, National Maritime Museum

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Bacante

Bibliografía: Hayley 1809, p. 324; Romney 1830, p. 242; Ward-Roberts 1904, Vol. II, p. 180; Chamberlain 1910, p. 114; *The Masterpiece of Romney*, 1910, p. 2; Jenkins-Sloan 1996, p. 267, fig. 167; Rauser 2015, p. 467, fig. 4; Kidson 2015, Vol. III, pp. 668-669, fig. 1483; Colville 2016, p. 23

Fuente imagen:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:George_Romney_-_Lady_Hamilton_\(as_a_Bacchante\)_3.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:George_Romney_-_Lady_Hamilton_(as_a_Bacchante)_3.jpg) [Recurso en línea. Consulta 12 de abril de 2019]

Durante su estancia en Nápoles, Romney tuvo oportunidad de volver a retratarla en varias ocasiones. Este retrato presenta la figura de Lady Hamilton bajo la apariencia de una bacante. Para identificarla con este personaje mitológico ha recurrido a un ambiente pastoral, a la compañía de animales y una disposición corporal dinámica que se ajustan a la configuración del personaje mitológico. Algunos autores han sugerido que la fuente utilizada por Romney pudo ser una escultura clásica de Diana cazadora que habría llegado a ver en Versalles, pues ésta

aparece con una cabra que sujeta con la mano izquierda tras su cuerpo mientras gira levemente la cabeza por encima del hombro⁶⁵³.

⁶⁵³ Según Watson Cit. en Kidson 2015, Vol. II, p. 669.



Nº.inv.215 *Emma Hart como Ariadna*

Fecha: 1785

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 111,5 x 92 cm

Localización: National Maritime Museum, Londres (Inglaterra)

Versión:

- 143,5 x 114,5 cm, sin localizar
- James Stunt, 125,5 x 100,5 cm
- 125 x 100 cm, sin localizar
- 78,5 x 66,5 cm, sin localizar
- 76 x 63,5 cm, sin localizar
- 61,5 x 51 cm, sin localizar
- 61 x 46,5 cm, sin localizar
- 60,5 x 46,5 cm, sin localizar

Personaje histórico: Emma Hart⁶⁵⁴

Personaje mitológico al que se asocia: Ariadna⁶⁵⁵

Bibliografía: Ward-Roberts 1904, Vol. II, p. 180; Chamberlain 1910, p. 182; Masterpiece of Romney, 1910, p. 22; Kidson 2002, pp. 200-201, il. 121; Kidson 2015, Vol. III, pp. 665-667, fig.1481; Riding 2016, p. 83

Fuente imagen:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:George_Romney_-_Emma_Hart_as_Ariadne.jpg [Recurso en línea. Consulta 12 de abril de 2019]

George Romney ha llevado a cabo un retrato mitológico que difiere del esquema que solía presentar este tipo de representaciones. Sobre todo, si se hace alusión al vestido con el que se ha

⁶⁵⁴ Ha habido discrepancia a la hora de identificar al modelo. Ward y Roberts, al igual que Watson consideraron que no podía tratarse de Emma. Sin embargo, Ittershagen fue uno de los primeros en apoyar la idea de Emma Hart como modelo y para ello se basó en la similitud que presentaba esta figura con la representación de Ifigenia que hizo Emma y que ilustró Rehberg, sobre todo en la representación de las manos. Cit. en Kidson 2015, Vol. III, p. 666. Sin embargo, Alex Kidson considera que la intención de Romney fue la de hacer un retrato de Emma en su ausencia. Kidson 2015, Vol. III, p. 666.

⁶⁵⁵ Otros autores, como Christine Riding, identificaron esta obra como una alegoría en la que Emma representaba «la ausencia». Riding 2016, p. 83.

representado a la modelo, Lady Hamilton. Éste responde a la moda británica del siglo XVIII en su totalidad, incluyendo el sombrero que lleva como tocado.

Sin embargo, el escenario en el que se representa es bastante evocador. Ella aparece sentada en el interior de una gruta y como segundo plano aparece el mar. En el horizonte se puede distinguir una pequeña mancha que parece responder a la silueta de un barco. Este escenario es el que permite identificar a la modelo como Ariadna al crear una composición con elementos muy similares a otros retratos mitológicos de una mujer como Ariadna como el retrato de *La princesa María Josepha Hermenegilde von Liechtenstein como Ariadna en Naxos* aquel realizado por la artista Vigée Le Brun (nº.inv.259).



Nº.inv.216 Emma Hart como Sibila

Fecha: c.1785

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 73,7 x 59,7 cm

Localización: National Portrait Gallery, Londres (Inglaterra)

Versión:

- Sin localizar, óleo sobre lienzo, 90 x 69cm
- Museum of art and archaeology University of Missouri, óleo sobre lienzo, 61 x 51 cm

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Sibila

Bibliografía: Davis 1914, s. pág; Saywell-Simon 2004, p. 274; The Masterpiece of Romney, 1910, p.27; Kidson 2015, Vol. III, pp.692-693, fig.1501; Riding 2016, p.80

Fuente imagen:

<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02854/EmmaHamilton?LinkID=mp01999&search=sas&sText=Lady+Hamilton&role=sit&rNo=0> [Recurso en línea. Consulta 12 de abril de 2019]

George Romney representa a Emma Hart en un pintura muy característica donde se aprecia la figura femenina retratada a tres cuartos. Ha dejado de lado las formalidades y representa el cuerpo de la modelo, reclinado sobre una superficie que le permite establecer un punto de apoyo. Su cabeza reposa sobre sus manos mientras la dirige hacia detrás. Que no fije su mirada hacia el frente en la actitud de posar puede responder a que le ha llamado la atención algo que no aparece representado o que este meditando por lo que su atención es distraída.

Aunque en un principio se identificó con una bacante, ahora las opiniones consideran que es una sibila⁶⁵⁶. El pañuelo a modo de turbante que ha colocado sobre su cabeza, junto al libro que aparece sobre la mesa, son los elementos iconográficos que pueden justificar la identificación con una sibila. En cuanto a la composición, el blanco del vestido y de la piel, han creado un punto de luz que crea un contraste lumínico con el fondo del retrato.

⁶⁵⁶ Ward y Roberts pensaron que era una Bacante pero Gamlin consideró en 1894 que era una sibila. Cit. en Kidson 2015, Vol.III, p. 692.



Nº.inv.217 *Emma Hart como Cassandra*

Fecha: 1786- 1791

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 125,5 x 95,5 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Cassandra

Bibliografía: Ward-Roberts 1904, Vol. II, p. 181
Chamberlain 1910, p. 231; Kidson 2015, Vol. III, pp. 675-677, fig. 1488

Fuente imagen:

https://www.pinterest.es/pin/ARaPt53iWN2ta7WO9umcN_dfPS2WQo4ns-wUAz9LHBvXnnjE_rbpGYw/

[Recurso en línea. Consulta 12 de abril de 2019]

En este retrato Emma Hart es asimilada a Cassandra y la disposición de su figura está muy condicionada por la trayectoria artística de Romney. Éste realizó un retrato de Emma Hart como Circe (nº.inv.209) tras haber realizado algún dibujo preparatorio de mujeres a cuerpo completo, con varas dirigidas al cielo, etc. En esta obra, cambia el personaje mitológico, es Cassandra que, aunque difiere en gran medida de Circe, mantiene alguna similitud con ella como el carácter de hechicera. El retrato es de tres cuartos, ambos brazos se han dirigido a la parte superior de la composición y al hacerlo, muestran ser toscos, demasiado grandes. No presta atención al espectador, mantiene todo el interés en el cielo.

Según Kidson, la concepción que poseía Romney de Cassandra fue definida en la década de 1780, momento en el cual su amigo Robert Potter, tradujo la obra de Eurípides⁶⁵⁷.

⁶⁵⁷ Kidson 2015, Vol. III, p. 774.



Nº.inv.218 *Emma Hart como Casandra*

Fecha: c. 1786

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 46 x 46 cm

Localización: Tate Collection, Londres (Inglaterra)

Versión⁶⁵⁸:

- Sin localizar
- óleo sobre lienzo, 46 cm circular (que es nº inv. 14)
Tate, Londres (Inglaterra)
- Sin localizar, óleo sobre lienzo, 63, 5 x 63, 5 cm
- Sin localizar
- Sin localizar
- Caroline Watson, 1809, grabado, National Maritime Museum, Londres (Inglaterra)

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Casandra

Bibliografía: Hayley 1809, p. 172; Cleeve 1901, p. 32; Ward-Roberts 1904, Vol. I, p. 67; Chamberlain 1910, p. 118; Masterpiece of Romney, 1910, p. 28; Kidson 2015, Vol.III, p. 676, fig.1488b; Riding 2016, p. 79

Fuente imagen:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/romney-lady-hamilton-as-cassandra-n01668> [Recurso en línea.

Consulta 13 de abril de 2019]

Emma Hart protagoniza de nuevo una pintura de George Romney. El retrato, en este caso circular, permite solo la representación de su busto. Sin embargo, la pintura de su cabeza consigue representar perfectamente el carácter dramático de Casandra. Casandra era la hija de Príamo, rey de Troya y poseía el don de la profecía. Fue ella quien avisó, junto a Laoconte, de que el caballo de madera regalado por los griegos era una trampa que llevaría a la derrota a los troyanos.

La disposición del cabello a través de unas pinceladas muy sueltas junto a la expresión de

⁶⁵⁸ Kidson hace referencia a estas versiones en el catálogo que publicó sobre George Romney presentando la historia y las características de las mismas. Kidson Vol. III, pp.676-677.

la cara con ojos mirando hacia arriba y boca entreabierta otorgan el carácter dramático a la composición. Esta representación es una versión de la obra original que en realidad comenzó a pintar en 1786 aunque después continuó en 1791 (nº.inv.217).



Nº.inv.219 *Emma Hart como una Bacante*

Fecha: c.1786

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 127 x 101,5 cm

Localización: Colección privada, prestada en Museum of Fine Arts, Houston, Texas (EE.UU)

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Bacante

Bibliografía: Kidson 2015, Vol.III, pp. 670-671

Fuente imagen: Kidson 2015, Vol.III, p. 670

Emma Hart aparece en este retrato bajo la apariencia de una bacante, sobre todo puede reconocerse esta asimilación debido a las hojas de parra que presenta sobre su cabeza y al escenario natural en el que se encuentra. Aunque difiere del retrato que realizó a Emma Hart como una bacante en 1785 (nº. inv.214) pues en este caso aparece sentada y sin acompañamiento de animales. El vestido mantiene el color rosáceo que tanto le gustaba a Romney.



Nº.inv.220 *Emma Hamilton como Medea*

Fecha: 1786

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 74,3 x 64,1 cm

Localización: Norton Simon Museum of Art, Pasadena, California (EE.UU)

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Medea

Bibliografía: Ward-Roberts 1904, Vol. II, p. 183; Jaffe 1973, p. 19; Fraser 1988, s. pág; Kidson 2015, pp. 691-692, fig.1494

Fuente imagen:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:George_Romney_-_Lady_Hamilton_as_Medea.jpg [Recurso en línea. Consulta 13 de abril de 2019]

George Romney sentía atracción por los personajes femeninos que habían adoptado roles trágicos y dramáticos como Ariadna, Circe, Casandra o Medea. En relación con Medea, trabajó en sus dibujos la representación de la misma llegando a realizar un dibujo en el que mataba a un niño, su hijo, y que se ha analizado con anterioridad en este catálogo (nº.inv.211).

Que una madre mate a sus hijos es una de las acciones más dramáticas que se pueden llegar a realizar, y este retrato trata de plasmar la locura de una mujer que llevó a cabo una acción tan terriblemente trágica. El retrato es de tres cuartos y la disposición es muy similar a la que presenta la figura de Emma Hart en el retrato como Sibila, parece apoyar sus codos en una mesa hacia la cual inclina su cuerpo, los brazos se dirigen al mentón y su mirada se dirige hacia la derecha.

Sin embargo, la figura no presenta una definición muy clara, Romney ha optado por pintar a través de una pincelada suelta y es su rostro el único que aparece con mayor definición. La disposición del cabello sin orden alrededor de su cabeza mantiene la idea de presentar en este retrato a una mujer que no mantiene el decoro propio de la sociedad del XVIII, y que permite dejarse llevar por las pasiones.



Nº.inv.221 *Emma Hart como una Bacante*

Fecha: 1791

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 76 x 63,5 cm

Localización: Jean Johnson Kislak Collection, Miami Lakes, Florida (EE.UU)

Versión:

- Óleo sobre lienzo, 151 x 119 cm, Colección privada

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Bacante

Bibliografía: Kidson 2015, Vol.III, p. 671; Colville 2016, p. 18

Fuente imagen:

<https://www.rmg.co.uk/discover/behind-the-scenes/blog/muse-emma-hamilton%E2%80%99s-many-identities> [Recurso en línea. Consulta 12 de abril de 2019]

Emma Hart es representada en este retrato como si fuese una bacante y por ello el artista la ha caracterizado como tal a través, sobre todo, de la corona de vid sobre su cabeza. No obstante, no mantiene algunos de los aspectos que se han analizado con anterioridad como la expresión de un rostro sarcástico, el cuerpo contorneándose o alguna parte de su cuerpo desnuda. En esta ocasión, la modelo presenta una posición hierática y una expresión calmada.

En un segundo plano, se incluye discretamente el Vesubio haciendo una alusión al matrimonio de esta con Lord Hamilton, gran amante del volcán.



Nº.inv.222 *Emma Hart como una Bacante bailando*

Fecha: 1791

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 151 x 119 cm

Localización: Colección privada

Versión:

- Colección privada, óleo sobre lienzo, 143 x 115 cm
- Sin localizar, óleo sobre lienzo, 142,5 x 110, 5 cm
- Colección privada, óleo sobre lienzo 38 x 30, 5 cm

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Bacante

Bibliografía: Chamberlain 1910, p. 117; Kidson 2002, p. 33, fig.18; Kidson 2015, Vol. III, pp. 672-673

Fuente imagen: <http://www.artnet.com/artists/george-romney/portrait-of-emma-hart-lady-hamilton-as-a-dancing-uWZ-3MjljbKNUiyQUdBQQ2> [Recurso en línea. Consulta 12 de abril de 2019]

Otro de los retratos en los que identifica a Emma Hart como bacante. La tela rosada, el dinamismo que ofrece el cuerpo un rostro de lo más característico llaman la atención del espectador que identifica rápidamente esta figura como una bacante de Romney. El escenario es natural de nuevo.



Nº.inv.223 *Emma Hart como Calipso*

Fecha: 1791-1792

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 122 x 151 cm

Localización: Waddeson Manor, The National Trust, Buckinghamshire (Inglaterra)

Versión:

- Sin localizar, óleo sobre lienzo, 121 x 150 cm
- Sin localizar, óleo sobre lienzo, 75 x 62 cm

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Calipso

Bibliografía: Chamberlain 1910, p. 115; Cross 2000, p.177; Kidson 2015, Vol. III, pp. 674-675, fig.1487

Fuente imagen: <https://waddesdon.org.uk/the-collection/item/?id=364> [Recurso en línea. Consulta 12 de abril de 2019]

Esta figura recostada, en un escenario natural y con vestido en tono rosáceo recuerda varios retratos que realizó Romney, por ejemplo el retrato de mujer como ninfa (nº.inv.213). En este caso, Romney no ha elegido una asimilación con una bacante sino que ha retratado a Emma Hart como si fuese Calipso. Alex Kidson se refiere a una carta datada en 1792 en la cual George Romney hace referencia a esta pintura como Emma en el papel de Calipso. Calipso era una ninfa marina que retuvo a Ulises en el camino de su vuelta de Troya y con el que tuvo dos hijos. Tuvieron que intervenir los dioses para que Ulises fuese consciente de su deber y abandonara a Calypso.

The National Trust sugiere que el artista quisiese hacer una alusión al carácter seductor que presentaba Emma, al igual que a su belleza. Sin embargo, no se puede obviar el trabajo reciente de Alex Kidson según el cual no se había pensado en Emma en un primer momento pues los rasgos de su cara difieren un tanto de los de Emma⁶⁵⁹.

⁶⁵⁹ <https://waddesdon.org.uk/the-collection/item/?id=364> [Texto en línea. Consulta: 12 de abril de 2019].



Nº.inv.224 *Retrato de mujer*

Fecha: desconocida⁶⁶⁰

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 123 x 99 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Lady Craven o Ms. Anne Birch

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: Kidson 2002, pp. 154-155, il. 88; Kidson 2015, Vol. III, p. 740, fig. 1636

Fuente imagen: http://www.artnet.com/artists/george-romney/portrait-of-a-lady-lady-craven-FP8RuQQY_i-louWJWz21w2 [Recurso en línea. Consulta 21 de abril de 2019]

Este retrato realizado por Romney representa una mujer de nuevo sentada y retratada a tres cuartos que está posando ante el espectador. Mientras dirige su mirada hacia el frente, tañe una lira que apoya sobre el cuerpo y que hace que se relacione directamente con una alusión a las musas. Como elemento clásico no aparece nada más, pues el vestido y peinado que presenta son más propios del siglo XVIII que de los modelos antiguos.

El esquema compositivo es muy similar al que presenta el *Retrato de Ms. Anne Birch* (nº.inv.207).

⁶⁶⁰ John Romney menciona en su publicación una de las obras que realizó su padre como Lady Craven, pero no menciona más datos ni describe el retrato, clasifica ésta como una obra de 1777. Sin embargo, en este catálogo se ha preferido no asegurar esta identificación porque no se poseen los datos suficientes que puedan justificar que John Romney se refiere a este retrato y no a otro. Romney 1830, p. 142.



Nº.inv.225 *Estudio de cabeza como Eufrosine*

Fecha: desconocida

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 56 x 44,5 cm

Localización: sin localizar

Versión:

- colección privada, óleo sobre lienzo, 68 x 52, 5 cm
- Colección privada óleo sobre lienzo 52 x 42 cm
- Sin localizar, óleo sobre lienzo 55 x 44.5 cm
- desconocido óleo sobre lienzo 53,5 x 43 cm,
- desconocido, óleo sobre lienzo 61 x 46,5cm
- Desconocido, óleo sobre lienzo 54 x 43 cm
- Trerice, The National Trust, óleo sobre lienzo, 54,5 x 44,5 cm
- Colección privada, óleo sobre lienzo 58,5 x 49 cm
- National Museum Liverpool. Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight, papel 44,5 x 39 cm

Personaje histórico: sin identificar⁶⁶¹

Personaje mitológico al que se asocia: Eufrosine

Bibliografía: Kidson 2015, Vol. III, p. 745, fig.1648

Fuente imagen: Kidson 2015, p.745

Este retrato de busto realizado por Romney no presenta ningún elemento que pueda caracterizarlo como Retrato Mitológico, aun así se ha considerado como tal debido al título que recibe la propia composición pictórica: *Estudio de cabeza como Eufrosine*.

El esquema compositivo es muy sencillo, es un retrato de busto y la cabeza se representa ladeada e inclinada hacia uno de los lados. La mirada es dirigida hacia esa zona. El cabello no aparece ordenado sino que se forma a través de una mancha realizada por varias pinceladas.

⁶⁶¹ Existe cierta discrepancia en la identificación del modelo. Por un lado, Ward y Roberts apuestan porque sea Ms. Crouch la modelo, idea que apoya Watson. Sin embargo, Chamberlain no coincide con este pensamiento y apuesta porque sea Emma Hart. Según Kidson, no se conserva ningún documento que mencione la representación de Emma como Eufrosine. Sin embargo, si existe una mención de una cabeza como Eufrosine. Según Kidson seguramente respondería a que esta cabeza sea un estudio de un retrato mayor. Kidson 2015, Vol. III, p. 745.



Nº.inv.226 *Emma Hart como Tetis suplicando a Aquiles antes de la guerra de Troya*

Fecha: desconocida

Técnica: lápiz

Medidas: 28 x 42 cm

Localización: sin localizar

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Tetis

Bibliografía: Romney 1830, p. 258; Jaffe 1973, p. 23

Fuente imagen: <http://www.artnet.com/artists/george-romney/emma-hart-as-thetis-pleading-with-achilles-before-ZvI0Mf45I6JxXYubQc6C3Q> [Recurso en línea. Consulta 13 de abril de 2019]

En este dibujo George Romney ha esbozado a través de un trazado rápido dos figuras del mundo antiguo: Tetis y Aquiles. Ha querido representarlas en un momento trágico, cuando Aquiles está a punto de partir a la guerra de Troya. La madre desesperada conoce el destino de su hijo en esta batalla por lo que le ruega no acudir. Romney ha representado la figura masculina de pie, robusto y apoyado en sus armas con decisión, mientras Tetis se apoya en él inclinando el cuerpo.

Su asimilación con Emma Hart responde a aquellas *attitudes* que ésta solía representar y a través de las cuales adoptaba diferentes posturas y se asimilaba a varios personajes.



Nº.inv.227 *Emma Hamilton como la Musa de la Comedia*

Fecha: desconocida

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 82,5 x 69,5 cm

Localización: Neil Rasmussen, The Mit corporation, EE.UU

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Musa Talía

Bibliografía: Ward-Roberts 1904, Vol. II, p. 183; Kidson 2015, Vol. III, p. 680, fig. 1490

Fuente imagen:

<https://www.pinterest.es/pin/355010383125021853/>

[Recurso en línea. Consulta 13 de abril de 2019]

Este retrato es todavía poco conocido porque falta mucha documentación. Se desconoce la datación que posee, no se conservan ni registros ni grabados ni siquiera dibujos preparatorios. Ha representado a Emma Hart bajo la apariencia clásica. Se ha identificado como Musa de la Comedia pero según Kidson ese nombre es posterior, de época victoriana, por lo que se inclina a pensar que era una asimilación con una musa, como alusión a la función que poseía Emma para él, pues ella era su propia musa⁶⁶².

Uno de los aspectos destacables es su formato oval que, aunque era frecuente en su obra, nunca lo había utilizado para un retrato de Emma. Su esquema compositivo recuerda al *Retrato de Emma Hart como Sibila* (nº.inv.216) en el cual aparece girada hacia la izquierda y mirando hacia atrás, como si la hubieran interrumpido, por encima del hombro izquierdo.

La figura femenina presenta un carácter clásico debido, sobre todo, al ropaje que presenta y al tocado. Su asimilación con una musa no está relacionado con el escaso nivel cultural de Emma sino cómo entiende Romney su inspiración, a través de Emma.

⁶⁶² <https://www.lyonandturnbull.com/news-article/focus-lady-hamilton-comic-muse> [Texto en línea. Consulta: 22 de abril de 2019].



Nº.inv.228 *Emma como Ifigenia*

Fecha: desconocida

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 101 x 81 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Ifigenia

Bibliografía: Ward-Roberts 1904, Vol. II, p. 183; Chamberlain 1910, p. 232; Kidson 2015, Vol. III, p. 681, fig.492

Fuente imagen: Kidson 2015, Vol. III, p. 681, fig. 1492

Este retrato de Emma Hart es mencionado en el Romney's Ledger, concretamente en la *List finished fancy and historical pieces* que incluyeron Ward y Roberts⁶⁶³. Es un retrato de tres cuartos en el cual aparece la figura de Emma asimilada a Ifigenia. Si se tiene en cuenta la mitología clásica este personaje puede ser considerado una especie de mártir, una joven que fue engañada por su padre para ser sacrificada ante Diana. Sin embargo, la diosa se apiadó de ella e Ifigenia se libró de este final fatal y se convirtió en una sacerdotisa. El manto que la cubre hace alusión al carácter sacerdotal del personaje.

⁶⁶³ Ward-Roberts 1904, Vol. II, p. 183.

ROSLIN, Alexandre (Malmö, 1718 – París, 1793)

Alexandre Roslin fue un pintor sueco conocido por la numerosa producción de retratos que llevó a cabo. Sin embargo, solo dos de ellos –muy semejantes entre sí–, son mitológicos. El resto de su producción se caracterizó por un tipo de retrato de moda, individual, y cuyos modelos eran miembros de la alta clase social. Es cierto que realizó varios retratos asimilando su modelo a una figura de la Antigüedad, como es el caso de *Retrato de una dama, se dice que es la señorita Bourgevin de Linas, como una virgen Vestal* (1756, localización no identificada). Como ya se ha comentado previamente, que la modelo se asimilase a una virgen vestal no puede ser considerado como ejemplo de lo que se considera Retrato Mitológico debido a que las vestales fueron personajes históricos.

La historiografía no ha tenido muy presente la figura de este artista en los estudios que se han ido realizando en torno a la Historia del Arte. No obstante, se puede obtener información de algunos artículos que se han ido publicando a lo largo de los últimos años y que ayudan a conformar un análisis sobre este artista.

Con 34 años llegó a París y, desde ese momento, su producción estuvo ligada al ámbito francés, país en el que adquirió una fama destacable. Por este motivo, Alexandre Roslin fue incluido en la exposición *France in the Eighteenth century* que se celebró en el invierno de 1968 en Londres y cuyo catálogo aporta ciertos datos biográficos que mejoran la percepción sobre el artista. Sin embargo, la exposición que más influyó en la mejora del estudio de este pintor fue aquella realizada en el Nationalmuseum de Estocolmo y que tuvo por título *Alexander Roslin. Un portraitiste pour l'Europe* (2007)⁶⁶⁴. Esta exposición contó con el apoyo del Palacio de Versalles, donde más tarde viajó. Se expusieron en torno a cien retratos, todos producidos por Roslin y muchos de ellos desconocidos hasta el momento. En dicha exposición se trabajaron varios aspectos de la vida y obra de Roslin. Haciendo hincapié en su educación artística, presenta un análisis sobre las condiciones sociales que se desarrollaron en torno a la pintura de retratos, además de resaltar el ideal de belleza del

⁶⁶⁴ Olausson-Salmon 2007.

momento y hacer una alusión al consumo de lujo que se desarrolló bajo el panorama cultural del antiguo régimen⁶⁶⁵.

Su figura comienza a ser estudiada por algunos autores como François Marandet (2000) o Magnus Olausson, autor que ha dedicado gran atención al estudio de su figura. Destaca entre sus publicaciones, además del catálogo de la exposición citada previamente llevada cabo entre 2007 y 2008, su artículo «Alexander Roslin - i dåtid och nutid» (2013). En relación al contacto que tuvo con Italia debido a los viajes que realizó, destaca el artículo publicado por Alessandro Malinverni, «Alexander Roslin e Parma» (2010). Finalmente, Musculus destacó esta figura en el artículo titulado «Quelques artistes protestants en France: aux 16e, 17e, 18e siècles» (2015) en el cual se vuelve a enfatizar el éxito y la fama que obtuvo en Francia.

⁶⁶⁵ En 2009, Sonya Peterson publicó una reseña sobre el catálogo de la exposición enfatizando la importancia que poseía el mismo, por ser una de las obras más completas de estudio de la figura de Roslin: Peterson 2009.



Nº.inv.229 *Mujer como Flora*

Fecha: 1755

Técnica: cera sobre madera

Medidas: 74 x 59 cm

Localización: Nationalmuseum, Estocolmo (Suecia)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: --

Fuente imagen: <http://emp-web-84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=101032&viewType=detailView#dcId=1574072948792&p=4> [Recurso en línea.

Consulta 18 noviembre de 2019]

La modelo aparece representada a tres cuartos sentada en lo que parece ser un espacio celestial, pues se han representado nubes en torno a su figura. Está posando vestida con una túnica que se ha desprendido de sus hombros y se desliza hacia la cintura dejando visible el pecho. El color de la tela es blanquecino lo que dificulta su diferenciación con el tono pálido de la piel. El pelo aparece recogido con una corona de flores que actúa como tocado. Las flores vuelven a aparecer en la composición, ordenadas en una guirnalda que sujeta la mujer entre sus brazos y que deja reposar sobre un manto también blanquecino que se dispone sobre sus rodillas.



Nº.inv.230 *Mujer como Flora*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 91,5 x 72,5 cm

Localización: Musée de Beaux Arts, Bordeaux (Francia)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Tomobe 1981, p. 102, fig. 36; Olausson-Salmon 2007, p. 93

Fuente imagen:

<http://musbabordeaux.opacweb.fr/fr/searchnotice/detail/4zncxkr216xjiig05jnfottwng7mkp7ca13j3202fjlx83dvhw>

[Recurso en línea. Consulta 23 de octubre de 2019]

Alexandre Roslin llevó a cabo este retrato mitológico, muy similar al analizado anteriormente (nº.inv.229). La modelo ha sido asimilada de nuevo con Flora aunque durante un tiempo se relacionó con Hebe. Esta identificación resulta inverosímil si se tiene en cuenta que no aparecen los atributos iconográficos más característicos de la copera de los dioses, como el águila o la copa, mientras que si aparece la guirnalda y corona conformada por flores que solía aparecer en las representaciones de Flora.

La desconocida mujer está posando pero, a diferencia del retrato anterior, su mirada se dirige hacia uno de los lados de la composición, pues parece que algo ha distraído su atención. El espacio escogido para este retrato no es celestial, sino natural, como un bosque.

SILVESTRE, Louis de (Sceaux, 1675- París, 1760)

Louis de Silvestre es otro de los pintores franceses más destacados del siglo XVIII. Aunque su producción no se caracteriza por presentar retratos mitológicos, destaca uno de ellos que sí lo es, el retrato de la princesa María Ana de Sajonia como Diana.

Como fue común en esta generación de pintores, provenía de una familia ligada al mundo artístico y su formación pictórica la inició junto a su padre, aunque luego tuvieron importancia maestros como Charles le Brun o Bon Boullogne los cuales potenciaron el desarrollo de la habilidad del dibujo que poseía desde temprana edad. Su desarrollo artístico estuvo influenciado por su viaje a Italia donde conoció a Carlo Maratta, y su estancia en Dresde lugar en el que tuvo una actividad muy dinámica.

Gozó de gran reputación al haber sido nombrado profesor de la Academia Real de Pintura y Escultura de Francia en 1706 y director de la misma en 1752⁶⁶⁶. Desde el punto de vista historiográfico se debe hacer una alusión a los artículos que han sido publicados durante la segunda mitad del siglo XX en los cuales se tiene en consideración la producción artística del pintor ligada a la corte de Francia o de Dresde, como la publicación de Harald Marx, «Louis de Silvestres Deckengemälde für den Festsaal im Brühlischen Palais» (1970). Como estudio más detallado, destaca la obra de Xavier Salmon *Louis de Silvestre (1675-1760): un peintre français à la Cour de Dresde* (1997). Por otro lado, de los últimos análisis destaca la publicación «Louis de Silvestre the Younger (1675-1760) as a draftsman» de François Marandet (2018) a través del cual se hace hincapié en la formación del artista y de las estancias que realizó fuera de Francia y que le permitieron adquirir fama en el panorama artístico del momento.

⁶⁶⁶ <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/silvestre-el-joven-louis-de/37a7675b-b399-4efb-8df4-f7675714f788> [Texto en línea. Consulta: 1 de diciembre de 2019].



Nº.inv.231 *La princesa María Ana de Sajonia como Diana*

Fecha: 1746

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: Hubertusburg Castle, Sajonia (Alemania)

Personaje histórico: María Anna de Sajonia

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: --

Fuente imagen:

https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADA_Ana_Sof%C3%ADa_de_Sajonia [Recurso en línea. Consulta 19 de agosto de 2019]

Es un retrato en el cual el pintor Silvestre ha retratado a la modelo bajo la apariencia de Diana. Esta asimilación está justificada por la presencia de la media luna sobre su cabeza, el arco y el carcaj que cuelga sobre su espalda, además del perro que corre a su lado. No obstante, el vestido es de gran complejidad y suntuosidad con un uso de tonos cromáticos vivos como el azul o el rojo; los cuales contrastan con la delicada piel pálida.

El escenario escogido representa un espacio natural, muy apropiado para la diosa de la caza, en el que aparecen elementos naturales como árboles o una montaña a lo lejos de la propia composición.

SMITH, John Raphael (Derby, 1751 – Doncaster, 1812)

John Raphael Smith destacó, sobre todo, por sus grabados. Llevó al grabado numerosas obras de otros grandes artistas entre las cuales había retratos mitológicos. Aunque es cierto que no es autor directo de los mismos, su producción de grabado a la media tinta merece ser destacada por la importancia que posee. Por esta razón, se ha decidido incluirle en este catálogo de artistas que llevan a cabo retratos mitológicos en el siglo XVIII.

El grabado «es un procedimiento por el que se consigue una estampa mediante la obtención previa de una matriz o plancha⁶⁶⁷». De las diferentes técnicas que surgen del grabado, Smith se decantó por el grabado en negro o *mezzatinta* de modo que trabajaba una plancha por medio de un rascador de varias puntas a través del cual se obtenían los tonos claros y oscuros⁶⁶⁸. El grabado se puso muy de moda en Europa durante el siglo XVIII e Inglaterra se convirtió en el principal centro de producción⁶⁶⁹.

Este artista ha pasado desapercibido en la historiografía contemporánea y las publicaciones que analizan más detalladamente su vida y obra corresponden a los primeros años del siglo XX. Entre ellas, no se puede obviar la publicación de Julia Frankau en 1902, *John Rapahel Smith: his lifes and works*⁶⁷⁰. Un poco más adelante, en 1911, apareció otra obra destacable *John Raphael Smith and the great mezzotinters of the time of Reynolds* de Arthur Mayger Hind. En esta obra, el autor resaltó más la obra del pintor que su biografía señalándole como uno de los mejores grabadores del momento.

Y es que, la producción y la obra de Smith fueron muy notorias y es lógico que destaque sobre otros aspectos. John Raphael Smith fue un buen retratista y también llevó a cabo obras originales que encajan a la perfección en la escuela inglesa del XVIII⁶⁷¹. Sin embargo, ha pasado a la historia debido a los grabados que realizó de obras correspondientes a grandes artistas como Sir Joshua Reynolds o George Romney.

⁶⁶⁷ Fatás – Borrás 2008, p.162.

⁶⁶⁸ Para analizar con mayor profundidad la técnica del *mezzotinta* consultar: *Les grandes graveurs. John Raphel Smith et les graveurs a la manière noire du temps de Reynolds* (1914). Consideran en esta obra que el *mezzotinta* es el triunfo del grabado inglés del XVIII, el cual había sido creado por Ludwig von Siegen. *John Raphael Smith et les...* 1914, p. 5.

⁶⁶⁹ Hind 1911, p. 5.

⁶⁷⁰ Esta mujer fue una novelista muy destacada en el mundo literario. El carácter de ficción que la caracteriza como novelista debe ser tenido en cuenta a la hora de utilizar dicha obra como estudio del pintor.

⁶⁷¹ Fue uno de los artistas del siglo XVIII que utilizó la técnica del pastel. Jeffares 2006, pp. 503-ss.

Esta producción de grabados, entre la cual se encuentran los retratos mitológicos, ha sido la más llamativa de su obra y por la que se le conoce mejor. Por ello, surgieron estudios que analizaron este aspecto, por ejemplo, *Les grandes graveurs. John Raphael Smith et les graveurs a la manière noire du temps de Reynolds* (1914)⁶⁷².

John Raphael Smith nació en Inglaterra en una familia de artistas. Su padre, Thomas Smith de Derby, fue un gran pintor de paisajes, cuya influencia condicionó la carrera artística de Smith. No obstante, su entorno familiar no fue estable creando un hogar un tanto desestructurado del que Smith intentó huir marchándose de casa cuando solo contaba con quince años⁶⁷³. De esta manera, el joven pintor experimentó una madurez temprana que más tarde le ayudó a posicionarse como pintor. Su formación fue variada y se alternó con otros trabajos que se alejaban del mundo artístico pero que le aportaron habilidades destacadas.

⁶⁷² En esta obra se alude a sus retratos femeninos como aquellos más notables de su producción. *John Raphael Smith et les...* 1914, p. 6.

⁶⁷³ Frankau 1902, pp.5-ss.



Nº.inv.232 *Baco*

Fecha: 1776

Técnica: grabado a media tinta sobre papel

Medidas: 50, 6 x 35,1 cm

Localización: The British Museum, Londres
(Inglaterra)

Personaje histórico: Henry George Herbert, 2º conde de Carnarvon

Personaje mitológico al que se asocia: Baco

Bibliografía: Frankau 1902, p. 140, fig.174

Fuente imagen:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=987749001&objectId=1590561&partId=1

[Recurso en línea. Consulta 12 de agosto de 2019]

Este retrato mitológico es un grabado realizado por John Raphael Smith de una obra de Sir Joshua Reynolds. Henry George Herbert, 2º conde de Carnarvon, nació en 1772 por lo que en el momento en el que fue retratado por Reynolds tenía tan solo cuatro años. Esta edad es la perfecta para poder asimilar el modelo a la figura mitológica de Baco niño, uno de los temas más importantes y destacados en el ciclo báquico.

El pequeño Henry aparece representado de cuerpo completo apoyado en una roca mientras sujeta con ambas manos una cesta, en una postura agazapada mientras mira fijamente al espectador. Su cuerpo infantil se presenta cubierto con un chal de la misma manera que aparecía en muchas representaciones de Cristo niño.

De la cesta caen hojas de vid, atributo de la divinidad. Su carácter divino se refuerza con la presencia de aquel animal asociado iconográficamente a Baco, el guepardo con cuya piel solían representar las vestimentas de las ninfas y sátiros del cortejo de Baco.



Nº.inv.233 *Ms. Mortimer como Hebe*

Fecha: 1779

Técnica: grabado de *mezzotinta* sobre papel

Medidas: 45,9 x 33 cm

Localización: The British Museum, Londres (Inglaterra)

Personaje histórico: Ms. Mortimer

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Frankau 1902, pp. 180, fig.251

Fuente imagen:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=178101001&objectId=1523386&partId=1

[Recurso en línea. Consulta 12 de agosto de 2019]

Smith ha utilizado una obra de Matthew William Peters para realizar este grabado que representa a Ms. Mortimer bajo la apariencia de Hebe. La mujer aparece representada a tres cuartos de perfil, mientras dirige su cabeza hacia abajo con los ojos cerrados. Si continuamos en la dirección que marcan sus ojos, en el ángulo inferior izquierdo, llama la atención la representación de un fragmento de cabeza de lo que parece representar un águila, la cual dirige su pico hacia arriba. Por otro lado, con una de sus manos sostiene un cáliz que justifica aún más su asimilación con la divinidad Hebe.

En cuanto a la representación de la figura femenina, su pecho aparece en el retrato desnudo sin cubrir mientras un chal cubre su espalda. En cambio, el peinado muestra pinceladas del estilo por el que se van a inclinar los artistas del Romanticismo.



Nº.inv.234 *Ms. Baccelli*

Fecha: 1783

Técnica: grabado a medio tinta sobre papel

Medidas: 35,6 x 25,3 cm

Localización: The British Museum, Londres (Inglaterra)

Personaje histórico: Giovanna Baccelli

Personaje mitológico al que se asocia: Musa

Bibliografía: Frankau 1902, p. 58, fig.19

Fuente imagen: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw68434/Giovanna-Baccelli> [Recurso en línea. Consulta 12 de agosto de 2019]

La famosa bailarina Giovanna Baccelli fue retratada por Reynolds en un óleo, y aquí se presenta el grabado realizado posteriormente⁶⁷⁴. Esta mujer nació en Venecia, y formaba parte de la familia Zanerini, un clan social que se dedicaba al teatro y con el que Giovanna se inició en el mundo de las artes. Debido a su profesión, viajó por varias ciudades para actuar en sus teatros como, por ejemplo, en el King's Theatre London's Opera House en The Haymarket donde realizó su debut.

Su relación con John Frederick Sackville, 3º duque de Dorset junto a las habilidades sociales y seductoras que poseía la facilitaron destacar en el ambiente social convirtiéndose en una figura pública muy conocida.

En el retrato aparece posando a tres cuartos y, aunque está de espaldas, ha girado su torso y cabeza y mira al espectador de forma muy directa. Para ello, esquiva la máscara que sostiene ella misma a la altura de su rostro, atributo característico de la representación mitológica de las musas. Presenta un vestido que no permite apenas su contemplación, mientras un manto cubre su espalda otorgando un carácter más teatral. Al igual que las flores que decoran su cabeza, el uso de estos elementos permite crear una figura femenina atractiva para el público.

⁶⁷⁴ El retrato llevado a cabo por Sir Joshua Reynolds no ha sido analizado en este catálogo porque no se conserva.



Nº.inv.235 *Emma Hamilton como Bacante*

Fecha: --

Técnica: papel

Medidas: --

Localización: Scottish National Portrait Gallery
Edimburgo (Escocia)

Personaje histórico: Emma Hamilton

Personaje mitológico al que se asocia: Bacante

Bibliografía: --

Fuente imagen: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/31368/emma-hart-lady-hamilton-c-1761-1815-wife-sir-william-hamilton-mistress-lord-nelson>

[Recurso en línea. Consulta 5 de agosto de 2019]

John Raphael Smith llevó a cabo este grabado a partir del retrato en óleo que realizó Sir Joshua Reynolds entre 1783 y 1784 de Emma Hamilton y el cual se ha analizado en este catálogo (nº.inv.199). La composición artística es muy similar en varias obras aunque en el grabado su rostro posee un mayor protagonismo que en el óleo.

TISCHBEIN DER ÄLTERE, Johann Heinrich (Haina, 1722 -Eutin, 1789)

Johann Heinrich Tischbein der Ältere no fue un artista que se dedicase al retrato mitológico pero se han encontrado tres obras que sí corresponden a este género y cuyo estudio se plantea en este catálogo. Sin embargo, acercarse a la figura de este artista resulta complicado si se tiene en cuenta las limitadas fuentes de fácil acceso que existen sobre su figura. Únicamente he podido consultar algunas de ellas, aspecto que ha condicionado el análisis de la obra del pintor en este estudio.

En primer lugar, es considerablemente importante la obra publicada en 1797 por Engelschall, *Johann Heinrich Tischbein, ehemaliger Fürstlich Hessischer Rath und Hofmaler als Mensch und Künstler dargestellt*, donde se presentaba de forma relativamente certera la importancia de este artista a través del análisis de su obra y de su vida⁶⁷⁵. En segundo lugar, destaca la obra publicada por Landsberger: *Wilhelm Tischbein: Ein Künstlerleben des 18. Jahrhunderts* (1908)⁶⁷⁶.

Ya avanzado el siglo XX, destacó la figura del autor Herozg. En 1989 realizó el catálogo de la exposición, *Johann Heinrich Tischbein Der Ältere. 1722-1789*⁶⁷⁷. En 2005 se hizo de nuevo una exposición sobre su figura en el Museum der bildenden Künste y su catálogo, *3 x Tischbein und die europäische Malerei um 1800: Johann Heinrich Tischbein d.Ä., Johann Friedrich August Tischbein, Johann Heinrich Wilhem Tischbein*, fue editado por Hein, entre otros autores⁶⁷⁸. En 2011 Heraeus publicó *Spätbarock und Klassizismus. Bestandskatalog der Gemälde des Spätbarock und Klassizismus der Museumslandschaft Hessen Kassel*, obra a través de la cual analizó el barroco y clasicismo teniendo en cuenta obras de diferentes artistas, como Tischbein⁶⁷⁹.

Alemán de nacimiento, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein creció en una familia de artistas, acontecimiento que, seguramente, determinó su carrera profesional. Su formación artística fue intensa y cuidada. Comenzó a estudiar en Kassel con catorce años, más tarde viajó a Holanda para familiarizarse con la pintura flamenca, y al volver a Kassel, en 1779 fue becado en la Academia de la ciudad. Trabajó bajo la dirección de sus tíos y más tarde llegó a trabajar para Jean Baptiste Greuze al realizar una estancia

⁶⁷⁵ Engelschall 1797.

⁶⁷⁶ Landsberger 1908.

⁶⁷⁷ Herozg 1989.

⁶⁷⁸ Hein *et alii* 2005.

⁶⁷⁹ Heraeus 2011.

formativa en París⁶⁸⁰. Como no podía ser de otra manera, también disfrutó de una estancia formativa en Italia, pasó dos años en Roma donde entabló gran relación con el poeta Goethe con quién compartía intereses por el ámbito de la Antigüedad clásica⁶⁸¹. De forma previa a su encuentro en Italia, mantuvieron una correspondencia que da cuenta de su pronta relación, aspecto que se intensificó una vez que coincidieron. En su obra *Viaje a Italia* Goethe mostró la cercanía que mantenía con Tischbein al citar algún episodio en el que ambos participaron, como el viaje que realizaron a Pompeya cuando estaban en Nápoles⁶⁸². La compañía que le proporcionó el artista favoreció la experiencia del propio Goethe que dejó constancia de este pensamiento en su obra:

«La fiel compañía de Tischbein me ha sido muy útil en mi recorrido de cuatro semanas a través de las obras de la naturaleza y del arte, y ayer mismo fuimos juntos a Portici; sin embargo, a raíz de un intercambio de opiniones, llegamos a la conclusión de que sus intenciones artísticas, así como sus obligaciones en la ciudad y en la corte- siempre con la esperanza de obtener un cargo en Nápoles- no se conciliaban con mis proyectos, mis deseos ni mis gustos. En todo momento preocupado por mí, me propuso como compañero habitual a un joven que desde los primeros días he visto con cierta frecuencia, no sin simpatía y afecto. Me refiero a Kniep [...]»⁶⁸³.

Su separación no fue total porque siguieron manteniendo correspondencia en la cual expresaban sentimientos, intercambiaban opiniones y mantenían su amistad.

La estancia de Tischbein en Italia se alargó veinte años a través de los cuales llegó a ser, incluso, nombrado en 1789 director de la Academia de Bellas Artes de Nápoles. Durante su periodo como Director, publicó alguna obra que permitía el estudio de la técnica pictórica, *Teste di animali disegnati dal vero* o dibujos de los vasos griegos pertenecientes a la colección de Lord Hamilton⁶⁸⁴. A principios del siglo XIX regresó a Alemania recuperando la actividad artística en su país natal.

⁶⁸⁰ Heraeus 2011, p. 149.

⁶⁸¹ Tischbein llegó a ser uno de los precursores más importantes del arte antiguo en Alemania. Croce 1914, p. 273.

⁶⁸² Goethe 2009, p. 220.

⁶⁸³ Goethe 2009, *Viaje a Italia*, trad. M. Scholz Rich, Zeta, Barcelona, pp. 233-234.

⁶⁸⁴ Croce 1914, p. 276.



Nº.inv.236 *Retrato de mujer como Erato*

Fecha: 1779

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 63 x 53,5 cm

Localización: --

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Musa Erato

Bibliografía: --

Fuente imagen:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Heinrich_Tischbein_der_%C3%84ltere_-_Bildnis_der_Erato,_Muse_der_Liebesdichtung,_1779.png [Recurso en línea. Consulta 23 de julio de 2019]

El artista ha retratado a esta mujer bajo la apariencia de la Musa Erato. Para ello, ha colocado entre sus manos una lira que está tocando la modelo. Aparece otro de los atributos típicos de esta musa, la corona de flores, la cual corrobora su identificación. Además, no hay que pasar por alto que en la zona inferior de la lira aparece escrito el nombre de Erato, por lo que no hay duda sobre la identificación de la musa.

Ha sido retratada vestida con una camisola blanca que permite contemplar la tez pálida de su pecho debido a la apertura de su escote. Cubriéndole medio cuerpo, el artista ha representado un manto de un color verde poco frecuente en estas composiciones pictóricas. Ese tono verde establece relación con el que presentan las hojas de la corona que se posa sobre su cabeza entre las cuales destacan las delicadas flores rosas.

El espacio es un interior pero es muy complicado identificar de qué se trata pues no aparece ningún elemento arquitectónico de forma visible. El color oscuro de este escenario que actúa de fondo hace resaltar, aún más, la figura femenina en la composición.



Nº.inv.237 *Las Furias*

Fecha: c.1787-1788

Técnica: acuarela sobre grafito

Medidas: 56 x 45 cm

Localización: --

Personaje histórico: Emma Hamilton

Personaje mitológico al que se asocia: Las Furias

Bibliografía: Hein– *et alii* 2005, p. 130, fig. 35

Fuente imagen:

<http://www.forumancientcoins.com/cparada/GML/ERINYES.html> [Recurso en línea. Consulta 5 de agosto de 2019]

En acuarela sobre grafito se ha realizado este estudio que, seguramente, sirviese al artista para llevar a cabo, de forma posterior, la obra pictórica de *Ifigenia y Orestes* en la cual, las Furias aparecen en el segundo plano del cuadro (nº.inv.238). Estas, eran consideradas demonios del mundo infernal y habían sido asociadas a las eerinias griegas, espíritus griegos que encarnaban la justicia y la venganza⁶⁸⁵.

El rostro de la furia que aparece a la izquierda en la composición se llevó a cabo gracias al trabajo de la modelo Lady Hamilton. Resulta curioso comprobar cómo el artista no ha mostrado ni la delicadeza ni la ternura que caracterizaban a Emma en esta representación. Es una sensación contradictoria comprobar que poseen una expresión tan desgarradora si se tiene en cuenta la concepción que poseía el pintor sobre Lady Hamilton:

«Aveva la persona alta e snella; i lineamenti del volto di classica purezza ed eleganza; l'espressione mite, dolcissime, verginale⁶⁸⁶».

⁶⁸⁵ Martín 2006, pp. 147-148; Grimal 2010, p. 208.

⁶⁸⁶ Croce 1914, p. 113.



Nº.inv.238 *Ifigenia y Orestes*

Fecha: 1788

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 153 x 117 cm

Localización: Castillo de Waldeck ad Arolsen, Hesse (Alemania)

Personaje histórico: Lady Hamilton⁶⁸⁷

Personaje mitológico al que se asocia: Las Furias

Bibliografía: Touchette 2000, p. 7; Hein– *et alii* 2005, pp. 116-117, fig. 30

Fuente

imagen:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemisia.jpg>

[Recurso en línea. Consulta 5 de agosto de 2019]

En este caso Tischbein no ha realizado un retrato mitológico común, sino que presenta varios retratos en una misma composición pictórica. Podría ser denominado retrato de grupo, si no fuese porque tres de las figuras son identificadas con la misma modelo, Lady Hamilton⁶⁸⁸.

Por un lado, Emma fue tomada como modelo por el artista para llevar a cabo una de las dos figuras que aparecen en el primer plano, Ifigenia. La segunda figura, el hermano de Ifigenia, es Orestes, cuya identificación se desconoce. Él, desnudo salvo por un manto que cubre su zona más púdica, parece haber comprendido su destino y con mucha firmeza mira el altar donde se va a proceder a su ejecución. Mientras tanto, Ifigenia le ha reconocido justo en el momento en el que iba a ser ejecutado e intenta parar el desdichado acontecimiento sujetando muy efusivamente su cuerpo. Ella, con un vestido blanco y cubierta con un velo representa muy bien la condición de sacerdotisa que narra la literatura clásica.

Por otro lado, en un segundo plano, dos figuras más son representadas. Ambas parecen luchar contra el odio o contra la rabia, son las Furias, una de ellas identificada –de la misma manera– con Lady Hamilton⁶⁸⁹. La disposición de su cabello y la expresión agresiva de su rostro otorgan mucho carácter a la composición. El manto de una de ellas ha salido despedido y se ha

⁶⁸⁷ Lady Hamilton aparece tres veces como modelo en esta obra pictórica, las dos furias del segundo plano y la propia Ifigenia se identifican con esta mujer.

⁶⁸⁸ Durante su estancia en Nápoles como Director de la Academia, Tischbein tuvo la oportunidad de conocer a Lord Hamilton y su amante Emma Hart a la cual retrató en esta obra. Croce 1914, p. 274.

⁶⁸⁹ Tischbein había representado ya estas furias en un detalle del *Retrato de Goethe en la campiña* (1787, Städel Museum).

dispuesto en medio de la composición proporcionando mucho dinamismo, además de actuar como telón de fondo.

La identificación de estas figuras con Lady Hamilton ha sido justificada al haber incluido Goethe en su obra *Viaje en Italia* la descripción de la obra según le había narrado Tischbein en una de sus cartas:

«En éste se ve de perfil a Orestes e Ifigenia, que lo reconoce ante el altar del sacrificio y la retirada de las Furias que le habían perseguido hasta entonces. La representación de Ifigenia era el retrato muy acertado de Lady Hamilton, en aquel momento en la cumbre de su belleza y prestigio. También una de las Furias estaba ennoblecida con cierto parecido suyo y, en general, era el modelo de todas las heroínas, musas y semidiosas [...]»⁶⁹⁰.

⁶⁹⁰ Goethe 2009, *Viaje a Italia*, trad. M. Scholz Rich, Zeta, Barcelona, pp. 404-405.



Nº.inv.239 *Emma como una Sibila*

Fecha: 1788

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: Stiftung Weimarer Klassik, Weimar

Personaje histórico: Emma Hamilton

Personaje mitológico al que se asocia: Sibila

Bibliografía: Jenkins-Sloan 1996, p. 88

Fuente imagen: Jenkins-Sloan 1996, p. 88

Tischbein volvió a utilizar a la modelo Emma Hamilton en una de sus obras, realizando de esta manera un nuevo retrato mitológico. En este caso, identificó a la modelo con una sibila. Como se puede comprobar en este catálogo, no fue el único artista que asimiló a Emma Hamilton con esta figura mitológica, también Vigée Le Brun la representó bajo esta apariencia (nº.inv.254-255).

Tischbein consigue crear esta asimilación al incluir en el retrato el libro y el velo, ambos elementos propios de las representaciones de las sibilas. Como Le Brun, cubre su cabeza aunque esta vez no con un turbante, sino con un velo.

TOCQUÈ, Louis (París, 1696 – París, 1772)

El pintor francés Louis Tocquè ha sido tenido en cuenta en la historiografía por la calidad de su obra y por ser el yerno de Jean-Marc Nattier. Se han consultado algunas de las publicaciones que tratan de conocer con mayor detalle el mundo del artista. Entre ellas, destaca la obra del Comte Arnauld Doria publicada en 1929 bajo el título *Louis Tocquè: biographie et catalogue critiques*. En ella, primero se hace alusión a la biografía del artista mencionando aspectos muy característicos y en segundo lugar se hace alusión a su obra. Complementando el análisis se ayuda de una tabla cronológica además de un catálogo de su obra. No obstante, se debe prestar atención al catálogo pues está desactualizado y presenta algunos errores que no pueden ser omitidos.

Por otro lado, ya en el siglo XXI destacan dos estudios para el análisis de su figura. El primero de ellos es un artículo realizado por François Marandet en 2013 que analiza la figura de Tocquè teniendo muy en cuenta la de Jean-Marc Nattier. El segundo, más reciente, es un apartado dedicado a la figura de Louis Tocquè que está incluido en la obra *The Eighteenth century french painting*, por Humphrey Wine en 2018. En esta publicación Humphrey Wine cita al crítico de arte francés Étienne de la Font de Saint-Yenne como uno de los primeros en resaltar la figura de Tocquè haciendo referencia a su obra *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France: avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août* (1747). Fue en esta obra donde el crítico de arte puso en valor la figura de Louis Tocquè como artista:

«L'oeuvre de Tocqué est à l'image de sa vie, toute de probité, de mesure, de conscience et de raison. Grâce aussi à cette recherche de l'âme sous le masque humain, ce par quoi se caractérisent les portraits de ce maître, il a créé, avec La Tour, Perronneau, Aved et Chardin, une façon intime et nouvelle de représenter ses contemporains. Préférant à l'afféterie, au faste, au convenu, l'expression franche et vraie, il est en réaction visible avec ceux qui l'avaient précédé, et marque une étape vers la simplicité et le réalisme qui sera la mode du lendemain. Bien que respectueux de la tradition, Tocqué nous apparaît donc essentiellement comme un peintre de transition et comme un précurseur⁶⁹¹».

⁶⁹¹ La Font de Saint-Yenne 1747, p. 47.

Testimonios como este muestran la buena fama que poseyó Tocquè y es que desde su juventud se formó en pintura y trabajó de forma constante bajo la supervisión de personalidades como Nicolas Bertin o Jean-Marc Nattier, quienes ya se encontraban establecidos en el panorama artístico. Su intensa formación le permitió ser admitido en la Academia Real de pintura y escultura, además de proporcionarle espacio para exponer en varios salones⁶⁹². El momento de actividad más intensa se corresponde al periodo entre 1738 y 1756, años en los que llevó a cabo varios viajes que caracterizaron su estilo. Rusia, Estocolmo, Dinamarca o Bélgica fueron destinos para Tocquè en los cuales perfeccionó su obra de manera que al regresar a París, consiguiese la admiración de personajes notables como la marquesa de Pompadour⁶⁹³.

En cuanto a su obra, cabe destacar que fue, ante todo, un retratista. Optó por retratos burgueses y mitológicos fundamentalmente, aunque la producción de retratos mitológicos tuvo que esperar hasta la mitad de su carrera para hacerse realidad. El primer retrato expuesto en el salón fue el *Retrato de la Señora Fueumon como una Musa* y, como se puede apreciar en el catálogo, realizó más retratos mitológicos que se caracterizaron por ser sobrios y medidos, no es común encontrar modelos asociadas a divinidades dispuestas en escenarios celestiales, la decoración es real, prescinde de los amocillos o *putti* revoloteando en la escena, es decir, representaba a los modelos lo menos deificados posible⁶⁹⁴.

Sus retratos frecuentemente aparecen dispuestos a tres cuartos y los modelos suelen dirigir su mirada hacia abajo. Sus obras tienen un enfoque intimista, aspecto que ha llevado a pensar que quizás se debió a la influencia de la obra de Chardin⁶⁹⁵. Sus retratos presentan decoro además de una pincelada muy sutil. Otros artistas influyeron en su obra, como Larguilliere o Rigaud aunque Louis Tocquè se inclinó más bien por un arte no tan pomposo y con una tendencia a plasmar la simplicidad a través, eso sí, de poses teatrales muy evocadoras.

⁶⁹² Marandet 2013, p. 199.

⁶⁹³ Doria 1929, pp.22-ss.

⁶⁹⁴ Doria 1929, pp. 30-ss.

⁶⁹⁵ Se ha pensado que su relación podría ser exclusivamente la que le corresponde a dos compañeros de Academia, aunque si se tiene en cuenta que la mujer de Chardin asistió a la boda de la hija de Tocquè se puede llegar a considerar una relación más estrecha. Marandet 2013, p. 201.



Nº.inv.240 Retrato del Actor Jélyotte como Apolo

Fecha: 1755

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 82 x 72 cm

Localización: Hermitage Museum, San Petesburgo (Rusia)

Personaje histórico: Pierre Jélyotte

Personaje mitológico al que se asocia: Apolo

Bibliografía: Doria 1929, p. 211, fig. 55; Nemilova 1986, p. 331, fig.252

Fuente imagen:

https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.%20paintings/37918!/ut/p/z1/04_Sj9CPykssy0xPLMnMz0vMAfljo8zi_R0dzQyNnQ28_J1NXQwc_YMCTIOc_dwNDE30w8EKDHAARwP9KGL041EQhd94L0IWAH1gVOTr7JuuH1WQWJKhm5mXlq8fYWCop1CQmJlXkpmXXqwfYWxuaWgBdEsUmmme3uZA00JMPfz9w5yNnE2gCvC4pyA3NKLKx8Mg01FREQBTjtG3/dz/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/?lng=es

[Recurso en línea. Consulta 25 de marzo de 2019]

Louis Tocquè ha retratado en esta obra a Jélyotte, un cantante francés que gozó de mucha fama a mediados del XVIII⁶⁹⁶. Es un retrato de tres cuartos en el que aparece el modelo de perfil y con la cabeza inclinada hacia el ángulo superior izquierdo. Su apariencia estilística corresponde a la moda del momento, solo hay que fijarse en la disposición de la peluca. Sin embargo, sostiene con ambas manos una lira que esta tañendo y que es el elemento que otorga a la composición el carácter clásico. Es este elemento iconográfico el que lo relaciona con la figura mitológica de Apolo.

⁶⁹⁶ Nemilova 1986.



Nº.inv.241 *La condesa Voronstova*

Fecha: c.1758

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: Museo Ruso, San Petesburgo (Rusia)

Personaje histórico: la condesa Vorontsova, Anna Stroganova

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Salmon 1999, p.33, fig. 39; Doria 1929, p. 247, fig. 115

Fuente imagen:

<http://wikioo.org/es/paintings.php?refarticle=A2A7D9&ti tlepainting=>

<Portrait%20of%20Anna%20Stroganova&artistname=Jean %20Louis% 20Tocqu%C3%A9> [Recurso en línea.

Consulta 1 de abril de 2019]

De nuevo, Tocquè ha retratado a la modelo a tres cuartos. La mujer está de frente, mirando de forma tranquila al espectador mostrando una piel pálida que cuesta diferenciar del vestido que lleva y que oscila entre el blanco y un tono crema, muy pálido, que se asemeja a la tela del vestido.

La forma de vestir corresponde a la moda contemporánea igual que el peinado que recoge el cabello en un moño alto. Su asimilación con una figura clásica está justificada por dos elementos, por un lado la flecha que sujeta con ambas manos, y por otro lado, el carcaj de flechas que aparece en un segundo plano.



Nº.inv.242 *Mme. Adélaïde como Diana*

Fecha: --

Técnica: --

Medidas: --

Localización: --

Personaje histórico: Mme. Adélaïde

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Doria 1929, p. 179, fig. 13

Fuente imagen: Doria 1929, p. 179

La mujer que ha retratado Tocquè aparece asimilada a la figura de Diana. Representada a tres cuartos, la modelo aparece sentada, mirando al espectador y en un paisaje natural que hace pensar en un bosque.

Este escenario es el marco perfecto para que sea Diana la figura mitológica con la que se asocie. Además, para reforzar su simbología el pintor ha incluido algunos de los atributos iconográficos más representativos de Diana, el carcaj con las flechas y la piel de animal salvaje como tela, incluida en su vestimenta.

La modelo es identificada con Mme. Adélaïde y ya había sido retratada en retratos mitológicos de artistas como Jean-Marc Nattier, por ejemplo en Mme. Adélaïde como Diana (nº.inv.151). Además, su esquema compositivo ya se había visto en otros retratos como el de Mme. de Pompadour como Diana (nº.inv.156) también de Nattier.

TOURNIÈRES, Robert le Vrac de (Ifs, 1667 – Caen, 1752)

Robert le Vrac Tournières fue uno de los artistas franceses que llevó a cabo su labor artística en el siglo XVIII. Su producción pictórica fue, sobre todo, de retratos lo que le permitió ser partícipe de la producción de retratos mitológicos.

Su familia no tuvo relación con el mundo de la pintura, pero consiguió iniciar su formación pictórica de forma temprana lo que le condujo a París a trabajar bajo las órdenes de Bon Boullogne. En 1702 fue cuando le aceptaron como miembro de la Academia francesa en calidad de pintor de retratos⁶⁹⁷. Adquirió fama en la sociedad del momento debido a la cantidad de retratos que realizó de diferentes personalidades pertenecientes a grupos sociales diferentes.

Sin embargo, y como es común en pintores que no son de primer orden, no se conserva en la actualidad apenas documentación que permita estudiar y analizar su figura y su obra. Se debe resaltar, al menos, la exposición que se llevó a cabo en el Musée de Beaux Arts de Caen durante el verano de 2014, *Robert Le Vrac Tournières: les facettes d'un portraitiste*, cuyo catálogo editado por Patrick Ramade permite conocer los aspectos más novedosos del artista. De esa manera, se puede comprobar cómo su producción fue fundamental para aportar a la pintura francesa ciertas novedades técnicas que provenían de la zona holandesa, pues hay que destacar que fue un pintor cuya obra transmite la influencia holandesa⁶⁹⁸.

Su técnica pictórica se caracterizó por otorgar un papel importante al espacio y utilizar la luz para llamar la atención sobre diversos aspectos como acentuar los rostros de los modelos consiguiendo, de esta manera, obtener un ambiente solemne⁶⁹⁹. Aún así, su producción artística fue sujeto de críticas, por ejemplo en relación a su pincelada un tanto basta o a un mal dominio del tratamiento del color. Con el paso de los años modificó gradualmente su estilo y en su obra aparecieron retratos en los que dominaban tonos mucho más cálidos para la representación de los diferentes personajes⁷⁰⁰.

⁶⁹⁷ Blanc 1868, p. 2.

⁶⁹⁸ Sobre todo, se puede percibir la influencia holandesa, en concreto de Rembrandt, por el uso del claroscuro. Salmon 2003, p. 29.

⁶⁹⁹ Szigethi 2006, p. 109.

⁷⁰⁰ Salmon 2003, p. 29.



Nº.inv.243 *Retrato de mujer y niño como
Flora y Céfito*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 107, 7 x 87, 2 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: mujer y niño no identificados

Personaje mitológico al que se asocia: Flora y Céfito

Bibliografía: --

Fuente imagen:

<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/robert-le-vrac-de-tournieres-caen-1667-1752-5991247-details.aspx>

[Texto en línea. Consulta: 16 de diciembre de 2019]

Tournières también llevó a cabo algún retrato mitológico como es esta obra en la cual retrató a una pareja de lo que seguramente era madre e hijo. Ambos aparecen de pie, representados a tres cuartos y en una situación en la que, claramente, están posando. La mujer aparece con un vestido de tonos claros muy pomposo, con escote desatacado y al estilo de la moda del momento. El pintor cubre a la figura con un manto rosáceo que echa sobre su espalda y en el que se puede apreciar una buena técnica en el tratamiento de las telas. Por otro lado, la figura del niño que aparece delante de ella, llama la atención por la delicadeza de su ejecución. El pintor ha representado una figura infantil cuyo cuerpo aparece al desnudo. Unas pequeñas alas surgen de la espalda del pequeño que mira curioso hacia delante mientras se entretiene con la guirnalda de flores que cuelga del pecho de su madre.

Tanto la guirnalda de flores como las alas del pequeño, pueden ser considerados atributos iconográficos. De esta manera, la mujer ha sido asimilada a la figura mitológica de Flora, mientras que el niño se ha representado como si fuese Céfito, dios del viento del oeste.



Nº.inv.244 *Mujer como Hebe*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 115 x 89 cm

Localización: --

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Nemilova 1986, p. 340, fig.258

Fuente imagen:

<https://www.pinterest.com.mx/pin/179581103871792482/?lp=true> [Recurso en línea. Consulta 25 de marzo de 2019]

Las asimilaciones con la divinidad Hebe fueron muy frecuentes en el Retrato Mitológico. Robert le Vrac de Tournières también recurrió a Hebe para retratar a una de sus modelos, de la que desconocemos su identificación.

Si analizamos el cuadro se puede percibir que los atributos iconográficos más característicos de Hebe aparecen en el lienzo. En primer lugar, el águila que aparece en la zona inferior y es difícil de distinguir por el claroscuro utilizado por el artista. En segundo lugar, como no podía ser de otra forma, la copa y la jarra para servir néctar a los dioses del Olimpo. La mujer aparece retratada a tres cuartos, con un vestido en el cual la vaporosidad y transparencia adquieren un importante papel. Su cabello en tono grisáceo juega una combinación perfecta con el vestido y la piel blanquecina y brillante de la modelo llama la atención en una composición lúgubre y donde la oscuridad es protagonista.

Al espectador le resulta complicado identificar el escenario donde se está llevando a cabo la acción, aunque todo parece apuntar a que se trate de un escenario celestial pues, además de que la divinidad está muy relacionada con el Olimpo, no hay referencias a elementos naturales o urbanísticos.



Nº.inv.245 *Mujer como Pomona*

Fecha: --

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 78 x 64 cm

Localización: Nationalmuseum, Suecia (Estocolmo)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Pomona

Bibliografía: --

Fuente imagen:

[http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.tl.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=1](http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.tl.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=1) [Recurso en línea.

Consulta 24 de diciembre de 2019]

La modelo ha sido representada a medio cuerpo sentada en un escenario interior. Sin embargo este escenario posee un vano que permite ver el exterior al escenario creando, de esta manera, una composición que enmarca a la figura. La modelo está posando de forma tranquila, aunque su mirada se ha desviado y la dirige hacia un lado como si cualquier elemento hubiese llamado su atención.

Viste según la moda del momento con un traje decorado por una puntilla en su zona superior, enmarcando el pecho. Lo más destacable del atuendo es el gorro que se ha dispuesto de formato plano y con una cinta en un tono verde que cuelga. El único elemento que lo relaciona con el mundo clásico es la futa que sostiene con las manos que vincula a la modelo con la figura mitológica de Pomona.

**VIGÉE LE BRUN, Marie-Louise-Élisabeth (París, 16 de abril de 1755-
Louveciennes 30 de marzo de 1842)**

La figura de Vigée Le Brun ha sido estudiada con entusiasmo en el siglo XX. Considerada una de las artistas más importantes del siglo XVIII francés, ha sido objeto de interés de numerosos autores. Estos han contado con una fuente de estudio destacable que les ha permitido conocer de un modo más detallado la figura de la artista: la obra literaria y autobiográfica que recoge sus memorias y que tiene por título *Souvenirs*⁷⁰¹.

Esta obra está compuesta por tres tomos y comenzó a redactarse en 1829, aunque la publicación de los dos primeros tomos corresponde al año 1835 y la del tercer tomo al año 1837. La obra refleja la vida de Le Brun, desde su infancia hasta su vejez y es curioso, sin lugar a duda, la organización que ha proporcionado a los contenidos. El primer tomo se construye a través de una serie de cartas dirigidas a la princesa Kourakin, mientras que en el segundo tomo abandona la redacción epistolar. En cuanto a los datos biográficos destaca, por un lado, su vida antes del exilio en 1789. Su familia, la formación que recibe, las dificultades que tiene para ser aceptada en la Academia Real o su matrimonio son algunos de las cuestiones que aparecen en el tomo I. Por otro lado, los acontecimientos biográficos que se corresponden a su etapa de exilio son narrados en el tomo II. El recorrido que realiza por Italia, Viena, Rusia, Potsdam o Inglaterra, las dificultades que tiene en este viaje, las personas a las que conoce o la relación con su hija son aspectos que permiten al lector conocer mejor la figura de Le Brun⁷⁰².

Sin embargo, lo más curioso de esta obra es que la artista menciona la mayoría de retratos que llevó a cabo desde sus inicios. Alude a muchos de ellos de forma descriptiva visibilizando la figura del modelo o del cliente, y muchos otros aparecen exclusivamente citados en un inventario que incluye en la obra el cual organiza por fecha y por lugar, en los cuales realiza cada obra. De esta manera, *Souvenirs* aporta mucha luz sobre el carácter de la pintora pero también permite el estudio más profundo de su obra. Además, esta obra refleja las características que van a definir a Le Brun: era

⁷⁰¹ En este estudio se ha utilizado la edición publicada en París en 1835 por la librería H. Fournier.

⁷⁰² Mercè Bolxareu aclara que la segunda parte de *Souvenirs* corresponde a los tomos II y III. En el tomo II describe los doce años de exilio hasta el capítulo XXVII. Desde el capítulo XXVIII analiza su retorno a París el 18 de enero de 1802, y por último añade las Cartas a la Condesa Potocka donde relata su viaje a Suiza desde 1808 a 1809. En el tomo III, describe su vida en el periodo de la Restauración. Bolxareu 2018, pp. 43-44.

una mujer, tuvo que exiliarse por la situación política del momento y era una apasionada del arte. Estos rasgos definen a una mujer que, sin pretensión de reclamar nada a la sociedad –provenía de una familia de alta clase social–, consiguió presentarse como un icono de feminidad muy influyente en los primeros movimientos feministas del siglo XIX.

En el siglo XX fue Pierre Nollhac quién inició el estudio de la artista con la obra *Madame Vigée Le Brun. Peintre de la Reine Marie-Antoinette 1755-1842* (1908) en la cual analiza muchos de los retratos de la pintora teniendo en cuenta los datos biográficos que aparecen en *Souvenirs*. Continuó esta labor André Blum con su obra *Madame Vigée Le Brun. Peintre des grandes dames du XVIIIe siècle* (1914) a través de la cual resaltó, sobre todo, la obra de Le Brun como un modo de analizar la evolución de la sociedad del siglo XVIII pues los retratos que realizó la pintora eran verdaderos comunicadores del estado de ánimo de los modelos utilizados⁷⁰³.

En 1944 Laura de Noves publicó *Élisabeth Vigée Le Brun. Pintora de reinas*. Quizás su condición de mujer hizo que esta autora dedicase más importancia a las características de la pintura de Le Brun que a los aspectos más íntimos de su vida privada. Para de Noves, Le Brun es capaz de adecuarse a las exigencias del gusto imperante en el siglo XVIII pero con un estilo muy llamativo, humanizando los modelos y combinando los detalles estéticos con el cuidado de la forma. Estos estudios fueron complementados por otros muchos como, por ejemplo, la obra de Louis Hautecoeur *Les Grands Artistes. Madame Vigée Le Brun. Étude critique illustrée de vingt-quatre planches hors texte* en donde alude a que fueron realmente Tripier-Lefranc y su amigo Aimé Martin quiénes coordinaron la redacción de los tres volúmenes de la obra *Souvenirs*⁷⁰⁴.

A finales del siglo XX los estudios sobre Élisabeth Vigée Le Brun proliferaron y, como resultado, el Kimbell Art Museum de Forth Worth llevó a cabo una exposición en 1982 en torno a la figura de esta artista: *Elisabeth Louise Vigée Le Brun 1755-1842*. Su figura fue recurrente para autores como J. Chalon que publicó *Élisabeth Vigée Le Brun. Mémoires d'une portraitiste 1755-1842* (1989) o Mary D. Sheriff con la obra *The exceptional woman. Elisabeth Vigée Le Brun and the cultural politics of art*, Chicago (1996).

⁷⁰³ Blum 1914, p. 9.

⁷⁰⁴ Hautecoeur 19¿?, p. 5. Se desconoce la fecha exacta de publicación de esta obra pero se puede establecer entre los años veinte y cuarenta del siglo XX.

Por otro lado, Vigée Le Brun ha sido objeto de varios estudios que han sido utilizados para valorar la figura de la mujer en el mundo del arte. Es una de las artistas mejores conocidas, por lo que aparece en multitud de obras enfocadas al estudio de género. Se pueden citar obras como *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950* (1979) de Germaine Greer o *Educación y dedicación. Aportaciones de las grandes pintoras al arte. Desde la Antigüedad hasta 1800* de Rosal Elvira Caamaño-Fernández (2011). Este mismo año el Mitsubishi Ichigokan Museum de Tokyo llevó a cabo la exposición *Créer au féminin-Femmes artistes du siècle de Madame Vigée Le brun* a través de la cual, otorgaron más luz a las mujeres artistas del siglo XVIII.

Por último, de las últimas publicaciones que se han realizado destaca el catálogo de la exposición *Vigée Le Brun (1755-1842): the portraitist to Marie Antoinette*, organizada por la National Gallery de Canada, The Metropolitan Museum of Art de Nueva York y la Reunion des musées nationaux-Grand Palais de París⁷⁰⁵.

Teniendo en cuenta lo apenas comentado se puede comprobar la relevancia de esta artista en el mundo del arte. Pero ¿quién era realmente Le Brun? Élisabeth nació en una familia acomodada que residía en París, su padre ocupaba el puesto de ayudante de profesor en la Académie de Saint-Luc y fue quién le introdujo en el mundo del arte, sobre todo en el mundo del pastel⁷⁰⁶. Sin embargo, su padre murió cuando ella era aún una niña y tuvo que adecuarse a las nuevas condiciones de vida que supusieron esta pérdida. Su madre confió en la habilidad artística de su hija y continuó proporcionándole formación y llevándole a visitar colecciones de arte y palacios que influyeron sus primeros pasos como pintora⁷⁰⁷. Uno de los maestros que tuvo fue el pintor Gabriel Francisco Doyen que había mantenido amistad con sus padres y en cuya pintura destacaban los temas mitológicos como la obra *Júpiter y Juno recibiendo el néctar de Hebe* (c. 1759-1761, Musée des Langres)⁷⁰⁸.

La artista creció en un ambiente acomodado, su familia poseía un salón donde se reunían intelectuales del momento, mantenía relaciones con la realeza, heredó la clientela de su padre y fue aceptada por la Academia Real de Bellas Artes lo que le

⁷⁰⁵ Baillio *et alii* 2015.

⁷⁰⁶ Baillio *et alii* 2015, p. 4.

⁷⁰⁷ Entre ellos, destacan el Palacio de Randon, el Palacio de Boisset, el Palacio del Duque de Paslin, el Palacio del Marqués de Lévis de Harens, el Palacio de Presle, el Palacio de Luxemburgo o el Palacio Real. De Noves 1944, p.17.

⁷⁰⁸ También fue alumna de Pierre Davesne un colorista muy reputado que había pintado retratos de varias actrices como de Mme. Bérard. Haroche Bouzinac 2011, p.210.

permitió que su negocio como pintora empezase con buenos resultados⁷⁰⁹. Las relaciones que forjó en este periodo fueron concluyentes para que fuese objetivo de los revolucionarios en 1789 por lo que tendrá que abandonar Francia y exiliarse. Aquí comenzó la segunda fase de su vida.

El exilio no es cómodo para nadie pero ella supo exprimir todos los beneficios que pudiese aportarla el largo viaje de doce años que inició en Italia. Realizó estancias en varios países como Italia, Viena o Rusia. Esta experiencia enriqueció su trabajo pues conoció a numerosos personajes, muchos de ellos pertenecientes a las altas clases sociales, pudo conocer la obra de artistas de épocas anteriores y generó, de esta forma, una fama como pintora que ha llegado hasta nuestros días.

Lo que mejor define su obra es el carácter revolucionario que poseía sin pretenderlo. Sin estar de acuerdo con la revolución francesa y perteneciendo a una alta clase social, demostró ser una mujer totalmente independiente. Respecto a su vida íntima, cuidó a su hija sola y no dependió de su marido en ningún momento llegando incluso a pedirle una separación de bienes económicos⁷¹⁰. Por otro lado, en el ámbito artístico Le Brun no estaba dispuesta a ceñirse al tipo de pintura que se esperaba hiciese una mujer. Sus habilidades pictóricas le permitieron hacer aquello que ella realmente quería, focalizó su obra en la pintura de historia y acudió a temas mitológicos e históricos de forma continua⁷¹¹. Fue muy selecta con los modelos a los que pintaba eligiendo ella misma, entre todos aquellos que intentaban obtener un retrato suyo y, para ello, siempre tuvo en cuenta su propio beneficio.

En su obra reflejó la influencia de los maestros clásicos como Domenichino, Van Dyck, Rembrandt o Guido Reni. También el mundo antiguo estuvo presente de forma continua en sus pinturas no exclusivamente por utilizar figuras o elementos asociados a la Antigüedad, sino por el tipo de trazo que utilizaba a través de líneas de gran severidad y de formas atenuadas⁷¹². Por último, destacó en su obra características propias de los artistas contemporáneos como José Vernet, Greuze o Rosalba Carriera.

⁷⁰⁹ En cuando a su admisión por la Academia Real de Bellas Artes de París no resultó sencillo y su admisión fue denegada en un primer momento, aunque poseía cierto favor real por su relación con la reina. Finalmente en 1783 consiguió ser admitida. Mazzocca 2004, p. 12.

⁷¹⁰ Se casó con Jean Baptiste Le Brun un marchante de arte que lo único que hizo fue complicar la vida a la pintora. Bolxareu 2018, p.49.

⁷¹¹ Que desde un primer momento realizase temas históricos responde a la ambición que poseía por crear obras en las que pudiese demostrar todo su poder de invención. D. Hottle 2010, p. 123.

⁷¹² Blum 1914, p. 9; Baillio *et alii*. 2015, p. 107.

Sus retratos brindan una maravillosa oportunidad para estudiar a la mujer del siglo XVIII, pues las modelos posan ante ella intentando conseguir, al menos por una vez, ser las protagonistas de un escenario artístico.



Nº.inv.246 Mme. de Brionne como Diana

Fecha: c. 1775

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 34 x 26,5 cm

Localización: National Gallery of Victoria, Melbourne (Australia)

Personaje histórico: Anne Charlotte of Lorraine, Madame de Brionne

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: --

Fuente imagen:

<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/131079/> [Recurso en línea. Consulta 3 de abril de 2019]

Cuando Le Brun se trasladó a vivir junto a su madre y su padrastro a la Calle de Saint Honoré tuvo oportunidad de coincidir con la duquesa de Chartres que residía cerca en el Palacio Real, la cual le encargó un retrato. Al complacer a la duquesa, el talento de Élisabeth consiguió ser conocido en París y pronto fue llamada por otras grandes damas, entre ellas Mme. de Brionne y su hija la princesa de Lorraine⁷¹³.

Tiempo después, cuando Le Brun contaba con unos veinte años realizó este retrato de Anne Charlotte of Lorraine asimilándole con la figura mitológica de Diana. Es un retrato de medio busto en el que la mujer aparece retratada con los atributos más característicos de la divinidad –la media luna sobre la cabeza y el carcaj con las flechas–. Además, cubre su torso con un manto de piel de animal que otorga a la figura un carácter salvaje reforzado al haber sido representada en un espacio natural. Sin embargo, el peinado responde a la moda de la sociedad francesa del XVIII sobre todo el recogido que presenta.

⁷¹³ Vigée Le Brun 1835, Vol. I, Carta II. pp.22-23.



Nº.inv.247 *Anatole Brongniart*

Fecha: 1778

Técnica: dibujo

Medidas: --

Localización: desconocida

Personaje histórico: Anatole Brongniart

Personaje mitológico al que se asocia: Cupido

Bibliografía: Vigée Le Brun 1835, Vol. I, p.326

Fuente imagen: <http://3.bp.blogspot.com/-ySKwxSmVxe0/TuCILm4FeFI/AAAAAAAAAJYw/IYHo5XE-nck/s1600/anatolebrongniart.jpg> [Recurso en línea. Consulta 3 de abril de 2019]

Este niño es el nieto del arquitecto Alexandre-Theodore Brongniart con el cual, Le Brun mantuvo una relación estrecha. Fruto de esta amistad fueron los retratos de sus nietos, de los hijos de Alexandre Brongniart y Cecile Coquebert de Montbret. Entre ellos, destaca este retrato el cual se ha identificado con Anatole Brongniart y que es interesante en este catálogo al haber sido asimilado con la figura de Cupido. Son solo las alas que aparecen por la parte de la espalda el elemento que permite clasificarlo como un retrato mitológico.



Nº.inv.248 *Diane Adélaïde de Damas
d'Antigny, condesa de Simiane*

Fecha: 1783

Técnica: pastel

Medidas: --

Localización: desconocida

Personaje histórico: Diane Adélaïde de Damas
d'Antigny, condesa de Simiane

Personaje mitológico al que se asocia: Diana

Bibliografía: Vigée Le Brun 1835, Vol. I, p.331

Fuente imagen: <http://3.bp.blogspot.com/-jGXRmyvg1bs/TuClS6RQBWI/AAAAAAAAAJZg/ooz6bP0-mL4/s1600/Diana1783.jpg> [Recurso en línea.

Consulta 3 de abril de 2019]

La condesa de Simiane ha sido retratada por la pintora Le Brun bajo la apariencia de la diosa Diana. Este retrato recuerda a aquel que realizó de Mme. de Brionne (nº.inv.246) pues es también un retrato de medio busto en un escenario natural y en el cual la modelo aparece representada con atributos característicos de Diana, en este caso la media luna sobre la cabeza y el manto de piel de animal que cae sobre su torso. El peinado es también similar, aunque es esta ocasión aparece ondeándose debido al viento.

Sin embargo, la modelo no aparece posando como en el retrato anterior, no mantiene la mirada hacia el espectador, sino que dirige su atención a un punto externo a la pintura.



Nºinv.249 *Retrato de la condesa Kagenek como Flora*

Fecha: 1783

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 75 x 62 cm

Localización: Fundación Bemberg, Toulouse (Francia)

Personaje histórico: Condesa Kagenek

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Caamaño-Fernández 2011, p.218

Fuente imagen:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Bemberg_Fondation_Toulouse -](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Bemberg_Fondation_Toulouse_-_Portrait_de_la_comtesse_Kagenek_en_Flore_-_Elisabeth_Vig%C3%A9e-Lebrun_1783_75x62_HT_Inv.1128.jpg)

[Portrait de la comtesse Kagenek en Flore -](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Bemberg_Fondation_Toulouse_-_Portrait_de_la_comtesse_Kagenek_en_Flore_-_Elisabeth_Vig%C3%A9e-Lebrun_1783_75x62_HT_Inv.1128.jpg)

[Elisabeth Vig%C3%A9e-](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Bemberg_Fondation_Toulouse_-_Portrait_de_la_comtesse_Kagenek_en_Flore_-_Elisabeth_Vig%C3%A9e-Lebrun_1783_75x62_HT_Inv.1128.jpg)

[Lebrun_1783_75x62_HT_Inv.1128.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Bemberg_Fondation_Toulouse_-_Portrait_de_la_comtesse_Kagenek_en_Flore_-_Elisabeth_Vig%C3%A9e-Lebrun_1783_75x62_HT_Inv.1128.jpg) [Recurso en

línea. Consulta 3 de abril de 2019]

Vigée Le Brun no dejó constancia en su obra *Souvenirs* de este retrato ni de ninguno que hiciera a la condesa Kagenek. Sin embargo aparece descrito en este catálogo como tal por referencia de la Fundación Bemberg de Toulouse, lugar en el que se custodia el retrato y desde el cual se considera tal datación e identificación, apoyándose para ello en la firma de Le Brun y en la fecha que aparece abajo a la izquierda del lienzo⁷¹⁴.

La modelo aparenta una temprana edad si se tienen en cuenta los rasgos suaves que definen su rostro, contaba exactamente con trece años. La asimilación con Flora es, de esta forma, muy acorde y se consigue al colocar una corona de flores sobre la modelo. La vestimenta de la condesa evoca al mundo de la Antigüedad, aunque el peinado como sucedía en los retratos anteriores, corresponde a la moda dieciochesca.

⁷¹⁴ En el reverso de la tela aparece la inscripción: Flora. Condesa de Kagenek: Caamaño Fernández 2011, p. 218.



Nº.inv.250 *Bacante*

Fecha: 1785

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 73.3 × 59.4 cm

Localización: Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts (EE.UU)

Personaje histórico: mujer sin identificar⁷¹⁵

Personaje mitológico al que se asocia: Bacante

Bibliografía: Baillio 1982, pp. 64-65, il.20; Mazzocca 2004, p. 91; Bailio *et alii* 2015, p. 102, pl. 24

Fuente imagen:

<https://www.clarkart.edu/Collection/1915> [Recurso en línea. Consulta 3 de marzo de 2019]

Vigée Le Brun representó en este retrato una figura femenina a tres cuartos en el que parece estar recostada sobre un diván o, al menos, sobre una tela. Ha utilizado la figura de una bacante para representar a su modelo y para ello ha optado por colocarle un tocado formado por una corona de uvas y enredaderas.

Esta figura transmite un ambiente cálido a la composición y la tez pálida junto a la túnica en color blanco que se desliza por su cuerpo consiguen intensificar esta sensación de calidez y calma. Calma que a su vez se combina con un carácter de sensualidad y erotismo. El pecho que aparece desnudo se establece como el punto de atención de la composición pues, además, está colocado estratégicamente en el medio de la composición por debajo de su rostro. Por último, esta pintura consigue alcanzar un grado de teatralidad, intensificado por la aparición de la tela azul dispuesta de forma diagonal tras la modelo.

Se ha considerado que esta obra no fuera en realidad un retrato, sino una composición mitológica de una bacante⁷¹⁶. Es cierto que Vigée Le Brun fue una retratista de gran calidad pero

⁷¹⁵ Se han barajado varias posibilidades para identificar a la modelo. En primer lugar, reconociéndola como Lady Hamilton aunque esta solución resulta complicada pues no la conoció hasta 1790, cinco años más tarde de que se llevara a cabo este retrato. En segundo lugar, se ha identificado la modelo con la actriz francesa Mme. Molé Reymond pues la figura es muy similar a la que representa la pintora en el retrato de esta actriz (1786, Musée du Louvre).

⁷¹⁶ Aunque lo clasifica como retrato, el Sterling and Francine Clark Art Institute lanza la propuesta de que quizás, después de todo, no fuese un retrato «But perhaps this painting is not a portrait after all. Representations of mythological or pseudo-mythological figures—some of them highly erotic—were common in eighteenth-century France». <https://www.clarkart.edu/Collection/1915> [Texto en línea. Consulta: 3 de abril de 2019].

podría haber aprovechado el tema que ofrecía la figura de la bacante para realizar una composición personal, abierta a lo erótico y que le permitiese demostrar sus habilidades pictóricas. Las bacantes se utilizaron con frecuencia en las composiciones del Rococó de manera que fue una figura muy recurrente para artistas de la siguiente generación como Charles Antoine Coypel o Charles Joseph Natoire, un tema común que fue elegido por numerosos artistas durante el siglo XVIII⁷¹⁷. Sin embargo Vigée Le Brun no solía realizar composiciones mitológicas de una sola figura, sino que apostó por el Retrato Mitológico para trabajar figuras mitológicas. Es cierto que sí posee alguna composición pictórica que es de carácter mitológico pero no se considera un retrato, como la obra con la que consiguió ser reconocida por la Academia *La paz que trae la abundancia* (1780, Colección privada).

Es por ello que esta obra se ha incluido en este catálogo clasificándola como un Retrato Mitológico. Pues, esta artista, tras ser reconocida por la Academia Real, comenzó a representar en sus obras referencias al mundo de la Antigüedad de modo que sus retratos mitológicos se intensificaron, como esta asimilación con una bacante, «con fuego en las mejillas, una sonrisa en los labios entreabiertos, dientes perlados y una mirada inquebrantable e insolente⁷¹⁸».

⁷¹⁷ Por ejemplo, se debe tener en cuenta el *estudio de cabeza de Bacante* que realizó Charles Joseph Natoire (1741, The J.Paul Getty Museum).

⁷¹⁸ Baillio *et alii* 2015, p. 102.



Nº.inv.251 *Mujer como Bacante*

Fecha: 1785

Técnica: óleo sobre madera

Medidas: 109 x 88 cm

Localización: Musée Nissim de Camondo, París (Francia)

Versión:

- Óleo sobre lienzo 112 x 89 cm, Mildred Anna Williams Collection
- Jacques Thouron, c. 1797, enamel, miniatura, 9,5 x 7,5 cm, Musée du Louvre, París (Francia)

Personaje histórico: mujer no identificada⁷¹⁹

Personaje mitológico al que se asocia: Bacante

Bibliografía: Baillio 1982, p. 65, fig.17; Rosenberg – Stewart 1987, p. 313; Dubois 1992, p. 26; Mazzocca 2004, p. 90; D. Hottle 2010, p. 122; Caamaño-Fernández 2011, p. 201; Baillio *et alii.* 2015, p. 12, fig.5

Fuente imagen:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:VigeeLebrun_Bacchante_Paris_MuseeNissimCamondo.jpg [Recurso en línea. Consulta 1 de marzo de 2019]

La mujer ha sido representada por Le Brun en este retrato de forma provocadora debido al desnudo con el que se ha llevado a cabo el retrato, muy en la línea de lo que se entendía por bacante en la historia. La modelo aparece representada en un retrato a tres cuartos en el cual aparece sentada. La parte más íntima de su cuerpo se ha cubierto con la piel de un animal salvaje, elemento que actúa como atributo iconográfico de esta figura, mientras que el resto del cuerpo presenta una desnudez idílica.

⁷¹⁹ Se ha identificado esta mujer con Lady Hamilton pero aparece el mismo problema que en el retrato anterior (nº.inv.250), la fecha de 1785- es anterior a aquella en la que conoce a Lady Hamilton. El retrato pertenecía al conde de Vaudreuil por lo que quizás la mujer pudiera tratarse de la vizcondesa de Vaudreuil, pues en el inventario que aparece en su obra *Souvenirs* menciona en el año 1785 un retrato de esta mujer. Vigée Le Brun 1835, Vol. I, p. 333. Sin embargo, no se ha encontrado otra referencia que justifique que sea este el retrato de la vizcondesa de Vaudreuil por lo que se ha decidido optar en este catálogo por no identificar a la modelo.

Por otro lado, la artista ha elegido llevar a cabo un retrato con mucho dinamismo en el que la modelo se contornea y consigue llamar la atención del espectador con el movimiento de su torso y de su brazo derecho que levanta por encima de la cabeza.



Nº.inv.252 *El príncipe Henryk Lubomirski como Cupido*

Fecha: 1787-1788

Técnica: óleo sobre madera

Medidas: 105,5 x 83 cm

Localización: Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Personaje histórico: Henryk Lubomirski

Personaje mitológico al que se asocia: Cupido

Bibliografía: Hauteceur 19¿?, p. 56; Nollhac 1908, p. 152; Mazzocca 2004, p. 118; D. Hottle 2010, p. 123; Bailio *et alii* 2015, p. 134, il.38

Fuente imagen:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656842> [Recurso en línea. Consulta 22 de marzo de 2019]

En 1787 Elisabeth Vigée Le Brun recibió el encargo de la princesa Izabela Lubomirska de realizar un retrato del niño al cual criaba como un hijo y al que trató como su heredero, el príncipe Henryk Lubomirski, un niño famoso por su belleza⁷²⁰. La princesa y Henryk tuvieron que huir de Polonia cuando mostraron su oposición al rey Stanislaw August Poniatowski y comenzaron, de esta forma, un viaje por Europa. Así, llegaron a Francia y estuvieron en París desde 1786 hasta 1791, periodo en el cual el niño fue representado por Le Brun.

Henryk aparece representado hincando una rodilla en un escenario vegetal que evoca a la Arcadia, desnudo aunque tapando su sexo con un chal rojo que presenta una decoración a base de palmetas neoclásicas. Dos grandes alas salen de su espalda aludiendo a un carácter más ligado a los ángeles bíblicos que al carácter clásico de Cupido, que solía aparecer representado con unas alas de tamaño mucho menor. Sin embargo, sí aparece como atributo de la figura mitológica el carcaj tirado en el suelo en el ángulo inferior derecho del que salen flechas decoradas con plumas azules y blancas⁷²¹. La figura arrodillada sujeta con ambas manos una corona realizada mezclando laurel, emblema de la victoria y mirto, el símbolo de la diosa del amor⁷²².

⁷²⁰ Isabella Elizabeth Helene Anne Czartoriska perteneció a una de las familias más notables de Viena y, además, se casó con Stanislas, el príncipe Lubomirski, el Gran Marsall de Polonia, estableciéndose como uno de los miembros más destacados de la alta clase social polaca.

⁷²¹ Se han tenido en cuenta estos colores por ser los colores representativos de la dinastía polaca. Baillio *et alii* 2015, p. 134.

⁷²² Esta corona es mencionada por Le Brun en la obra *Souvenirs* al hablar sobre la fiesta que organiza en su casa, y en la cual hace que los invitados se vistan como si fuesen griegos, a la que denominó «Souper

Se ha considerado que Le Brun se inspirase en la escultura helenística de la Venus de Doidalsas, que había sido copiada por Coysevox en 1685 el cual llevó a cabo una escultura en bronce que formaba parte de la decoración del jardín de Marly donde, seguramente, la habría visto la pintora⁷²³.

Posteriormente, en 1814 Vigée Le Brun recordó a este niño en una pintura que realizó en forma de alegoría y que se conoce como el nombre *de El genio de Alexander I* (1814, State Hermitage Museum).

Grec». Para ello utiliza diferentes ropajes y telas, algunas de las piezas de la colección de vasos etruscos del Conde de Parois o los utensilios de su taller como, por ejemplo, esta corona «avec laquelle je venais de peindre le jeune prince Henry Lubomirski en Amour de la Gloire». Vigée Le Brun 1835, Vol. I, Carta VII, p. 99.

⁷²³ También Jacques-Louis David se inspiró en la obra de Coysevox para realizar la obra denominada *Psique abandonada* (1795, Colección Privada). Baillio *et alii* 2015, p. 134.



Nº.inv.253 *Emma Hart como Bacante*

Fecha: c. 1790

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 135 x 158 cm

Localización: Colección privada

Versión: Sir William Hamilton encargó a Henry Bone una miniatura de esta obra

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Bacante

Bibliografía: Vigée Le Brun 1835, Vol. II, p.87; Nollhac 1908, p. 95; Jaffe 1972, p. 40; Baillio 1982, pp. 87-90, fig. 31; Fraser 1988, s.pág; Mazzoca 2004, p. 24; Caamaño- Fernández 2011, p. 212; Baillio *et alii*. 2015, p. 15, fig.6; Russell 2016, pp. 148-149

Fuente imagen: <http://blog.catherinedelors.com/emma-lady-hamilton-seen-by-louise-elisabeth-vigee-lebrun/>

[Recurso en línea. Consulta 27 de marzo de 2019]

Es Lady Hamilton la protagonista de este retrato y aparece representada recostada sobre una especie de roca o montículo en un espacio muy particular. En primer lugar, el primer plano presenta la figura de la propia figura femenina representada dentro de una caverna, mientras que el segundo plano lo conforma el mar y el horizonte que actúan como telón de fondo de la pintura.

Se ha considerado que Lady Hamilton se había asimilado a la figura de Ariadna, pues en el segundo plano se distingue la silueta de un barco que se está alejando de la costa, el cual podría identificarse como la nave de Teseo tras haber abandonado a Ariadna en la isla de Naxos. Esta identificación se ha apoyado documentalmente en la carta que Vigée Le Brun escribió a Mme. du Barry el 2 de julio de 1790: «Je peins aussi une tres belle femme Mme. Hart, qui est amie du ministre d'Angleterre; J'en fais un grand tableau d'Ariane gai, sa figure prêtant à ce choix⁷²⁴».

Sin embargo, esta carta no aporta más datos sobre el retrato, ni cómo se representa la figura ni dónde. Por ello, y teniendo en cuenta su iconografía, en este catálogo se defiende la idea de que Le Brun pretendió representar a Lady Hamilton como una bacante, algo que ya ha sido comentado por autores que han estudiado el retrato. Incluso Pierre de Nollhac menciona esta

⁷²⁴ Nollhac 1908, p. 98.

ambigua identificación en su obra explicando que a Lady Hamilton la retrata en tres ocasiones y la primera de ellas la asimila a la figura de Ariadna aunque este retrato acaba derivando en una asimilación con una bacante⁷²⁵. Identificarla a una bacante se puede justificar de varios modos. En primer lugar, la piedra sobre la que se ha recostado se ha cubierto con una piel de animal muy semejante al retrato *Mujer como Bacante* (nº.inv.251). En segundo lugar, aparece bebiendo vino, con las hojas de parra decorando su cabeza y con una sonrisa muy característica de la representación de aquellos que formaban el cortejo de Baco. Y en tercer lugar, este retrato se puede identificar con aquel que menciona en su obra *Souvenirs*:

«Je peignis madame Hart couchée au bord de la mer, tenant une coupe à la main. Sa belle figure était fort animée et contrastait complètement avec celle de la comtesse; elle avait une quantité énorme de beaux cheveux châtain qui pouvaient la couvrir entièrement, et en bacchante, ses cheveux épars, elle était admirable⁷²⁶».

Esta descripción del sujeto del retrato presenta similitudes con la pintura que se está analizando por lo que se puede justificar de esta manera su identificación con una bacante.

⁷²⁵ Nollhac 1908, p. 95.

⁷²⁶ Vigée Le Brun 1835, Vol. II, Capítulo V, p. 87.



Nº.inv.254 *Estudio de Emma Hart como la Sibila Cumana*

Fecha: 1792

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 73 x 57,2 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Emma Hart

Personaje mitológico al que se asocia: Sibila Cumana

Bibliografía: Baillio 2005, pp. 325-ss, il.145; D. Hottle 2010, p. 121; Baillio *et alii* 2015, p. 157, il.50

Fuente imagen:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656960> [Recurso en línea. Consulta 20 de marzo de 2019]

Vigée Le Brun tuvo la oportunidad de retratar a Lady Hamilton en varias ocasiones, no pudo resistirse a ello pues esta mujer era la modelo más codiciada del momento para los artistas. En el retrato se puede identificar a Lady Hamilton, una figura representada a tres cuartos que sostiene con una mano una tabla sobre la que descansa un pergamino. La mujer levanta su mirada hacia el cielo llamando la atención del espectador sobre el gran turbante que lleva en la cabeza.

El personaje mitológico de la sibila se convirtió en una figura muy recurrente para los retratos mitológicos del siglo XVIII, sin embargo, que sea asociada a la figura de Lady Hamilton resulta un tanto desconcertante pues dicha mujer no representaba ninguna de las facetas que solían poseer las sibilas. Es por ello que se ha considerado que a través de este retrato, Le Brun estaba plasmando algo más personal, más íntimo que podría estar en relación a los acontecimientos que se produjeron en septiembre de 1792 en Versalles cuando el duque de Brissac fue asesinado acusado de intentar promover simpatías contrarrevolucionarias⁷²⁷. Este duque era el amante de la condesa Du Barry, a la que Vigée Le Brun había retratado cuando vivía en Francia y la cual fue también asesinada por ser considerada enemiga de la revolución.

Le Brun lloró estas muertes, y el rostro angustiado de la modelo del retrato podría evocar el mal momento por el que estaba pasando la artista que desde el extranjero tenía que convivir con lo que estaba sucediendo en su país.

⁷²⁷ Baillio *et alii*, 2015, p. 157.



Nº.inv.255 *Lady Hamilton como la Sibila Cumana*

Fecha: después de 1792

Técnica: tiza negra

Medidas: 32,5 x 24 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Lady Hamilton

Personaje mitológico al que se asocia: Sibila

Bibliografía: Vigée Le Brun 1835, Vol. II, p. 93; Nolhac 1908, p. 95; Baillio 1982, pp. 100-101, il.36; D. Sheriff 1996, p. 226, fig. 39; Mazzoca 2004, p. 26; D. Hottle 2010, p. 142, fig.1; Caamaño- Fernández 2011, p.220

Fuente imagen:

<http://mujeresparalahistoria.blogspot.com/2013/07/las-sibilas-oraculos-de-sabiduria.html> [Recurso en línea.

Consulta 1 de marzo de 2019]

Lady Hamilton fue retratada por la pintora Vigée Le Brun como si fuese una sibila en esta obra. El estudio anterior a tres cuartos de la mujer de Lord Hamilton anunciaba esta asimilación. Lady Hamilton aparece en un escenario oscuro, una especie de gruta, en el cual resalta mucho su figura debido al uso del color rojo para su vestido y al color pálido de su piel. De esta manera, se ha creado un foco de atracción el rostro de la figura que dirige su mirada hacia el ángulo superior derecho.

Aunque su mirada se dirija hacia la parte superior, su cuerpo se inclina hacia el pergamino, un elemento que actúa como atributo de la figura mitológica. Este pergamino, que cae hacia delante permitiendo su visión ante el espectador, presenta una inscripción en griego que llama la atención sin lugar a dudas. Para la representación de las sibilas era común utilizar el latín, sin embargo el uso del griego no era frecuente por lo que estamos ante una particularidad. Aunque algunos autores hayan establecido como fuente primordial la *Sibila* de Domenichino conservada en la Galleria Borghese de Roma, esta particularidad la relaciona directamente con otra sibila que llevó a cabo Dominichino en 1622 la cual se conserva en los Musei Capitolini de Roma⁷²⁸. En el pergamino de la Sibila capitolina se distingue una inscripción en griego:

⁷²⁸ Baillio 1982, p. 101.

«ΕΙΣ ΘΕΟΣ ΟΣ ΜΟΝΟΣ/ΕΣΤΙΝ ΥΠΕΡΜΕΓΕΘΗΣ/ΑΓΕΝΗ(Τ)ΟΣ» y que venía a decir: Un Dios que gobierna solo, extremadamente grande⁷²⁹. En la obra de Le Brun, la inscripción no es tan clara y cuesta descifrar que pone. Aún así autores como Andrew D. Hottle han analizado con detalle la pintura y han obtenido, al menos, la traducción de las dos líneas centrales: «ΝΕΑ ΓΕΝΕΑ ΕΚ ΟΥΡΑΝΟΥ», un mensaje que gira en torno a la idea de una nueva generación venida del cielo.

La influencia de Domenichino sobre Le Brun justifica esta peculiaridad del uso del griego. Aunque existieron otros artistas relacionados con ella que también eligieron en alguna de sus obras el griego. Por ejemplo, Adélaïde Labille-Guiard en el *retrato de Jean-François Ducis* (1783, Musée Magnin de Dijon) o Noël Hallé en la obra *Cornelia, madre de los Gracchi* (1799, Musée Fabre). También Angelica Kauffman optó por el uso del griego en la obra *Sappho inspirada por el amor* (1775, John and Mable Ringling Museum of Art) escribiendo una oda a Afrodita. Aunque, en este caso, es poco probable que Le Brun llegase a ver esta obra que fue realizada en Inglaterra y se quedó allí⁷³⁰.

Según Fernando Mazzocca la obra de Le Brun pudo estar inspirada también por el autorretrato de Kaffmann de Florencia, además de por Domenichino, Guido Reni e incluso Il Guercino⁷³¹. Por otro lado, Benedict Nicholson defendió la idea de que esta obra era un «preposterous neo-classic rehash of Domenichino and the late Guercino, the very last gasp of the Bolognese Seicent», lo que vendría a ser un «absurdo refrito» de la obra de los maestros clásicos. Esta afirmación generó una respuesta del autor Andrew D. Hottle, el cual llevó a cabo un artículo en la revista *Aurora* en el cual enlazaba una serie de rasgos sobre este retrato que hacían tambalear la opinión de Nicholson⁷³². D. Hottle relaciona en su artículo la idea de la revelación profética cristiana, la revelación divina con la gruta representada. Alude a la escasez de veces en la que la gruta solía ser representada en pintura, mientras que había sido mencionada en numerosas obras literarias. Además, en el momento en el que se llevó a cabo el retrato existía un creciente interés por la Tumba de Posillipo, la cual se identificaba con la tumba de Virgilio. Se convirtió en uno de los puntos del Grand Tour y Le Brun en su obra *Souvenirs* relaciona el mundo clásico con esta zona geográfica.

En *Souvenirs*, Le Brun se refiere a este retrato como «Ma Sybille». D. Hottle relaciona ese

⁷²⁹ D.Hottle 2010, p. 126.

⁷³⁰ Puede considerarse cierta influencia de la artista Kauffmann sobre Le Brun, pues ambas estuvieron juntas en Roma, aunque según los *Souvenirs* Le Brun no estaba muy impresionada con ella. D. Hottle 2010, pp. 129-130.

⁷³¹ Mazzocca 2004, p. 26.

⁷³² D. Hottle 2010.

sentimiento de posesión de la artista con la capacidad que fue capaz de mostrar a través del uso del conocimiento que tenía de la antigüedad para hacer visible el poder que tenía como artista. Fue capaz de hacer presente su erudición, algo difícil de poder mostrar para una mujer artista del XVIII y es por ello que «[...]Vigée Lebrun so proudly claimed ir as ma Sybille»⁷³³.

⁷³³ D. Hottle 2010, p.141.



Nº.inv.256 *Emma Hamilton como Bacante*

Fecha: c.1790-1792

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 132,5 x 105,5 cm

Localización: Lady Lever Art Gallery, Liverpool (Inglaterra)

Personaje histórico: Lady Hamilton

Personaje mitológico al que se asocia: Bacante

Bibliografía: Hautecoeur 19¿?, p. 83; Nollac 1908, p. 140; D. Hottle 2010, p. 145, fig.8; Rauser 2015, p. 467, fig. 3; D' Alconzo 2015, p. 32, fig. 28; Russell 2016, p. 141; Chapman 2017, p. 185, fig.48

Fuente imagen:

<http://blog.liverpoolmuseums.org.uk/2016/07/when-elisabeth-vigee-le-brun-met-emma-hamilton/> [Recurso en línea. Consulta 2 de abril de 2019]

Es Lady Hamilton la protagonista en otro de los retratos de Le Brun. Y de nuevo la artista la representa bajo la apariencia de una bacante. Ya en el retrato nº.inv.251, por ejemplo, se había asimilado a esta figura mitológica pero el esquema compositivo difiere mucho de éste retrato. Para empezar, Lady Hamilton es representada en un retrato de tres cuartos, de pie y mirando sonriente al espectador; sin embargo, en esta ocasión su cuerpo está cubierto por un vestido azuleado que le cubre la totalidad de su cuerpo evitando el desnudo. En esta ocasión, la modelo es identificada con una bacante en primer lugar por la pandereta que esta tañendo en el aire y, en segundo lugar, por la banda roja de su frente con la que sujeta las hojas de parra.

El escenario aporta mucha riqueza a la composición, un escenario natural en el cual destaca la figura del Vesubio humeante. El Vesubio consigue identificar a Emma con su marido el embajador británico Lord Hamilton, coleccionista de piedras volcánicas y apasionado del estudio de los volcanes.

La Lady Lever Art Gallery de Liverpool realizó un maravilloso trabajo de limpieza del retrato en 2015 con motivo de la retrospectiva que se iba a realizar sobre la artista. Gracias a esta

labor se descubrió que Vigée Le Brun había realizado modificaciones en la representación, sobre todo, del vestido⁷³⁴.

⁷³⁴ Los resultados de la intervención que sufrió este retrato pueden consultarse en la página web de la Lady Lever Art Gallery, Liverpool.
<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/conservation/departments/paintings/lady-hamilton/> [Texto en línea. Consulta: 2 de abril de 2019].



Nº.inv.257 Anne Pitt como Hebe

Fecha: 1792

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 140 x 100 cm

Localización: Museo del Hermitage, San Petesburgo (Rusia)⁷³⁵

Personaje histórico: Anne Pitt

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Vigée Le Brun 1835, Vol. II, pp. 38-39; Nolhac 1908, p. 94; Nemilova 1986, p. 422, fig.327; Mazzocca 2004, p. 127; Caamaño- Fernández 2011, p. 210

Fuente imagen: <https://www.wikiart.org/es/marie-louise-elisabeth-vigee-lebrun/portrait-of-anna-pitt-as-hebe-1792> [Recurso en línea. Consulta 3 de marzo de 2019]

Anne Pitt ha sido representada por Vigée Le Brun asimilada a la figura mitológica de Hebe cuando tenía la edad de dieciséis años. Es un retrato de tres cuartos donde la modelo aparece en un escenario exterior de carácter natural aunque un tanto confuso, en el que la artista ha colocado una pilastra clásica. En dicha pilastra esta la copa que sujeta Hebe con su mano y que le proporciona poder servir a los dioses en el Olimpo, mientras que abajo aparece la figura de un águila, atributo de Júpiter que está bebiendo de la copa que sostiene con la otra mano la figura. Estos atributos iconográficos permiten identificar a Anne Pitt con Hebe. Explica dicho retrato en su obra *Souvenirs* de la siguiente manera:

«Je peignis Miss. Pitt, la fille de lord Camelfort. Elle avait seis ans, était fort jolie: aussi la représentai-je en Hébé sur des nuages, tenant á la main une coupe, dans laquelle un aigle venait boire. J'ai peint cet aigle d'après nature, et j'ai pensé être dévorée par lui. Il appartenait au cardinal de Bernis. Le maudit animal, qui avait l'habitude d'être toujours en plein air, enchainé dans la cour, était si furieux de se trouver dans ma chamber qu'il voulait fonder sur moi, et j'avoue qu'il me fit grand' peur»⁷³⁶

⁷³⁵ Según el Catálogo de este Museo, este retrato sería una réplica mientras el original, o al menos el que está firmado en la parte posterior del lienzo, se encuentra en una colección privada inglesa. Nemilova 1986, p. 422.

⁷³⁶ Vigée-Le Brun 1835, Vol. II, Cap. 3, pp. 38-39.

Aneecdótico el hecho de que Le Brun tuviera como modelo para pintar el águila del cuadro un águila de verdad, posesión del Cardenal de Bernis, hecho que muestra que es una pintora naturalista que tendrá muy en cuenta el mundo que la rodea a la hora de llevar a cabo su obra.

Por otro lado, la representación de la figura femenina es exquisita. Ha elegido una tela casi transparente para el vestido ceñida a la cintura con un lazo rojo que enfatiza sus atributos más femeninos. Alrededor de su cuerpo ha dispuesto un manto en tonos marrones que otorga un carácter teatral a la escena. La disposición del peinado hace gala de la moda francesa del siglo XVIII, y del recogido suelta algún mechón que se agita suavemente bajo un supuesto viento.



Nº.inv.258 *La princesa von und zu Liechtenstein como Iris*⁷³⁷

Fecha: 1793

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 65,4 x 53,6 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Karoline Felicitas Engelberte von und zu Liechtenstein

Personaje mitológico al que se asocia: Iris

Bibliografía: Vigée Le Brun 1835, Vol. II, p. 232; Nolhac 1908, p. 107; Baillio *et alii* 2015, p. 164

Fuente imagen:

http://www.liechtensteincollections.at/en/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=en&sid=544025546&oid=W-147200412195342025

[Recurso en línea. Consulta 24 de marzo de 2019]

En esta obra pictórica Le Brun ha representado a la princesa von und zu Liechtenstein con motivo del encargo que hizo su marido, el Príncipe Alois I von und zu Liechtenstein, a Vigée Le Brun de dos retratos uno de su mujer y otro de su hermana María Josepha Hermenegilde. Tras su estancia por Italia se había dirigido hacia Viena donde permaneció una temporada, pudiendo de esta manera establecer contacto con aquellas personas interesadas por el arte. Como resultado: recibió numerosos encargos.

La modelo aparece representada en un retrato de cuerpo entero con un vestido a la griega y un peinado muy acorde al conjunto clásico. Parece que está levitando o volando sobre un fondo natural en el que se puede distinguir un par de montañas que se combinan con la representación de nubes. La princesa levita de forma muy artificiosa en este escenario, en sus ropajes se puede percibir una sensación de leve movimiento sobre todo en el uso del chal que se bombea tras ella y que es considerado un atributo de la divinidad Iris. Sin embargo, la figura en general es muy estática, dirige la mirada hacia el espectador de forma muy tranquila, no transmite sensación de dinamismo.

Se justifica esta asimilación mitológica a través de la lectura de *Souvenirs*. La propia

⁷³⁷ En la obra *Souvenirs* aparece un elenco de las diferentes obras pictóricas realizadas en los lugares por donde va pasando Le Brun. En este catálogo, este retrato es denominado *La princesse Lystenstein, en pied, en Iris, traversant des nuages*. Vigée Le Brun 1835, Vol. II, p. 36.

pintora caracterizó a la modelo aludiendo a que «Cette jeune princesse était très bien faite; son joli visage avait une expression douce et céleste, qui me donna l'idée de la représenter en Iris [...]»⁷³⁸.

Con el testimonio de Le Brun se obtiene un dato muy interesante para el estudio del Retrato Mitológico. Podían los artistas ser aquellos que elegían con que figura mitológica se iba a asociar al modelo.

⁷³⁸ Además, añadió: «Elle était peinte en pied, s'élançant dans les airs. Son écharpe, aux couleurs de l'arc-en-ciel, l'entourait, en voltigeant autour d'elle. On imagine bien que je la peignis les pieds nus; mais lorsque ce tableau fut placé dans la galerie du prince, son mari, les chefs de la famille furent très scandalisés de voir que l'on montrât la princesse sans chaussure, et le prince me raconta qu'il avait fait placer dessous le portrait une jolie petite paire de souliers, qui, disait-il aux grands parens, venaient de s'échapper et de tomber à terre». Vigée Le Brun 1835, Vol. II, p. 232.



Nº.inv.259 *La princesa María Josepha Hermenegilde von Liechtenstein, después princesa Esterházy como Ariadna en Naxos*

Fecha: 1793

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 222 x 159 cm

Localización: The Princeley Collections, Vaduz-Vienna (Liechtenstein)

Personaje histórico: Princesa Karolina von Liechtenstein

Personaje mitológico al que se asocia: Ariadna

Bibliografía: Kräftner 2015, p. 129, il.32; Ribeiro 2017, p. 242, fig. 184

Fuente imagen:

http://www.liechtensteincollections.at/en/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=en&sid=544025546&oid=W-147200412195342024 [Recurso en línea. Consulta 2 de abril de 2019]

María Josefa era hermana de Karoline, la modelo que protagonizaba el retrato anterior (nº.inv.258). Ambos retratos fueron realizados durante el periodo que pasó Le Brun en Viena, de 1772 a 1775, con el objetivo de decorar el Palacio de la Herrengasse que se había renovado en 1790.

Élisabeth Vigée Le Brun ya había realizado un retrato en el cual la modelo se representaba en una gruta y al fondo aparecía el mar, es el caso del retrato de *Emma Hart como Bacante* (nº.inv.253). Mantiene algunos rasgos comunes como el escenario que se configura a través de un primer plano que corresponde a una gruta y un segundo plano que lo compone el mar y la figura femenina apoya su cabeza en un brazo y mira hacia el espectador mientras posa en ambos retratos.

La figura femenina que aparece en la composición no aparece representada con vestidos clásicos, ni muestra una actitud descontrolada. Aparece sentada de forma más decorosa, con una apariencia definida por el vestido y el peinado que se corresponde más con el mundo medieval. La modelo María Josefa responde a la definición de la figura mitológica de Ariadna que muestra como Le Brun era capaz de adaptar su obra a los diferentes clientes con los que trabajó.



Nº.inv.260 *Anfión tocando la lira*

Fecha: 1793-1795

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas:--

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Henrik Lubomirski⁷³⁹

Personaje mitológico al que se asocia: Anfión acompañado de Náyades

Bibliografía: Nollac 1908, p. 107, 145

Fuente imagen: <http://2.bp.blogspot.com/-ZzG79Gu4uTE/TrzLrcIWiBI/AAAAAAAAAIzo/g81ulZzzr0w/s1600/amphion.jpg> [Recurso en línea. Consulta 9 de abril de 2019]

Henrik Lubomirski que ya había sido retratado por Le Brun pero vuelve a convertirse en protagonista de una de las obras de la artista. El príncipe ha dejado de ser un niño y, aunque aún mantiene el aspecto juvenil, presenta un carácter más maduro. La representación de cuerpo completo del joven permite al espectador observar un retrato en el cual la figura aparece sentada manteniendo un esquema compositivo parecido a otros retratos de Le Brun. En estas obras, la artista dirige la cabeza del modelo hacia uno de los ángulos superiores del lienzo como en el retrato de *Lady Hamilton como la Sibila* (nº.inv.255).

El modelo ha sido identificado con Anfión. Según la tradición clásica, Anfión –hijo de Zeus y de Antíope– destacó por ser muy diestro en la música al haber sido obsequiado por Hércules con una lira. En el retrato aparece este elemento que permite la identificación mitológica. En frente de la figura de Henrik se han colocado tres personajes secundarios representados con un aspecto infantil, sin ropas y con una representación muy sencilla a través de la cual solo se permite observar su torso y cabeza. Estas figuras se han identificado con las Náyades y para representarlas, Le Brun utiliza tres damas que inspiraron la representación pictórica.

⁷³⁹Las tres Náyades se han identificado como las damas de Guiche, de Polignac y como la hija de Le Brun.



Nº.inv.261 *La princesa Tatyana Vassilievna Yusupova*

Fecha: 1797

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 141 x 104 cm

Localización: Tokyo Fuji Art Museum

Personaje histórico: Tatiana Vassilievna Yusupova

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Nolz 1908, p.162; Baillio 1982, pp.110-112, il.44; Chalon 1989, p. 145; Salmon- Bareil 2011, p. 184, il.76; Baillio *et alii.* 2015, pp. 186-187, fig. 64

Fuente imagen: http://www.fujibi.or.jp/our-collection/profile-of-works.html?work_id=532

[Recurso en línea. Consulta 20 de marzo de 2019]

Vigée Le Brun ha retratado, en esta ocasión, a una princesa rusa: Tatyana Vassilievna Yusupova. En realidad se llamaba Tatiana Engelhardt y nació en una familia empobrecida que residía en Smolensk (Rusia), quedó huérfana de forma temprana por lo que vivía, junto a sus hermanas, con su abuela. Sin embargo, la suerte cambió para esta niña pues el hermano de su madre Elena Alekzandrovna Potemkin, consiguió llegar al poder convirtiéndose en un brillante líder militar, además de en el amante de Catalina la Grande. De esta manera, su familia adquirió cierto nivel social y económico que condicionó, como no podía ser de otra manera, la vida de Tatiana. Su tío comenzó a encargarse del cuidado de las niñas, las cuales recibieron una educación adecuada para aquellas personas que pertenecían a la corte facilitando su integración en la alta clase social rusa⁷⁴⁰.

Tatiana destacó entre sus hermanas por ser una joven alegre y muy ingeniosa, aspectos que la convirtieron en la dama de honor de la emperatriz Catalina cuando contaba con tan solo doce años. Su tío también se preocupó en casar a sus sobrinas y a Tatiana la asignaron a un hombre veinte cinco años mayor que ella, era el primo de su madre, Mikhail Sergeyevich Potemkin con el que tuvo dos hijas Aleksandra y Ekaterina. Tuvo que casarse una segunda vez porque quedó viuda con el príncipe Nikolai Borisovich Yusupov, aunque su vida matrimonial fue un fracaso lo

⁷⁴⁰ <http://arrayedingold.blogspot.com/2016/09/tatiana-vasilievna-engelhardt-princess.html>, [Texto en línea. Consulta: 22 de marzo de 2019].

que les hizo vivir por separado. Sin embargo, esto no privó a Tatiana de seguir financiando algunos de los bienes de su marido, por ejemplo la planta textil Kupavinskaya. Sus habilidades y conocimientos sobre economía le permitieron tener una dinámica actividad financiera la cual combinó con una intensa vida intelectual. Desarrolló un excelente gusto artístico, mostró interés por diferentes manifestaciones artísticas y siempre tuvo presente el ámbito cultural. Esta actitud le permitió establecer contacto con personas del mundo del arte como, por ejemplo, con el poeta ruso Gavrila Derzhavin quién le dedicó un poema titulado *A una madre que cría a sus propios hijos*.

Tatyana aparece representada en este retrato posando sentada mientras apoya uno de sus brazos en un pilar clásico. Entre las manos se aprecia una corona de flores que seguramente se use como tocado, debido a las cintas que la acompañan, como el tocado que lleva la propia modelo. La manera en la que aparece vestida trasporta al espectador a la Antigüedad, una túnica blanca que presenta palmetas como decoración y que se coloca ceñida a la cintura de la mujer más un manto rojo que también presenta decoración y que cae sobre el cuerpo de la mujer otorgando un aire teatral a la escena⁷⁴¹.

La modelo se ha representado en un escenario exterior el cual se caracteriza por presentar un medio natural que completa de forma exquisita la composición. En el lado derecho de este escenario frondoso destaca un rosal del cual parece haber obtenido las rosas que han utilizado para el tocado que sujeta entre las manos. Incluso puede haber sido ella misma, que ha acudido al exterior para recoger flores y realizar este adorno que parece estar vinculado con su hermana⁷⁴². Sin embargo, si se observa con detalle el retrato parece que está intentando engañar al espectador, pues su objetivo principal es llamar la atención del espectador por eso les dirige la mirada de forma tan directa.

⁷⁴¹ Se ha considerado que esta forma de vestir pertenece al estilo «neo-griego». Baillio *et alii* 2015, p. 186.

⁷⁴² Elisabeth Vigée Le Brun ha colocado en el tronco del árbol dos iniciales: CS que se corresponden con el nombre de su hermana Ekaterina Skavronskaya. Salmon-Bareil 2011, p. 253.



Nº.inv.262 *Boris Yusupov como Cupido*

Fecha: 1797

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: --

Localización: Chernigov Regional Art Museum, (Ucrania)

Personaje histórico: Boris Yusuopv

Personaje mitológico al que se asocia: Cupido

Bibliografía: --

Fuente imagen:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boris_Yusupov_Vig%C3%A9-Lebrun.jpg [Recurso en línea.

Consulta 2 de abril de 2019]

Elisabeth Vigée Le Brun ya había realizado algún retrato mitológico masculino como el del *príncipe Henryk Lubomirski* (nº.inv.252). Unos años más tarde retrató a Boris Yusupov hijo de la princesa Tatyana Vasilievna Yusupova, y también eligió la figura de Cupido para representarlo. Boris Yusupov fue representado cuando contaba con muy poca edad, se asemeja a una figura de un bebé, llevándose un dedo al mentón mientras contempla al espectador. La disposición de los rizos del cabello le proporciona aún un carácter más infantil. Incluso las alas de Cupido se han adaptado a la edad de la figura siendo pequeñas y más parecidas a las alas de un angelote o *putti* que de la figura mitológica de Cupido.



Nº.inv.263 *La princesa Ekaterina Dolgoroukaya como Sibila*

Fecha: 1797

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 130,5 x 98 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: La princesa Ekaterina Dolgoroukaya

Personaje mitológico al que se asocia: Sibila

Bibliografía: D. Hottle 2010, pp. 139-140, 146, fig. 10

Fuente imagen: <https://www.alamy.com/stock-photo/dolgorukaya.html> [Recurso en línea. Consulta 8 de abril de 2019]

Le Brun ha vuelto a elegir la figura mitológica de la sibila como motivo de asimilación para un retrato, en este caso para el retrato de la princesa Ekaterina Dolgoroukaya. El esquema compositivo es bastante similar al retrato de *Lady Hamilton como la Sibila* (nº.inv.255) sobre todo en cuanto al modelo que aparece representada a tres cuartos, también sentada y dirigiendo su cabeza hacia el ángulo superior derecho del cuadro. Se cubre la cabeza con una especie de turbante en ambos retratos, aunque el vestido que ha utilizado en el caso de la princesa Ekaterina no es característico de la época antigua. También difiere en este retrato que la modelo aparece delante de un libro completo en lugar de sostener un pergamino únicamente⁷⁴³. Y todo ello el escenario que se ha escogido es un espacio interior en el cual se refleja la arquitectura neoclásica.

⁷⁴³ En este libro se puede distinguir el título de *Le Voyage du jeune Anacharsis*, obra que inspiró a Le Brun en la realización de su *Souper grec*. D. Hottle 2010, p. 139



Nº.inv.264 *Joven como Atalanta*

Fecha: c. 1799

Técnica: óleo sobre

Medidas: 106, 8 x 101,7 cm

Localización: sin localizar

Personaje histórico: Jeanne Julie Louise Le Brun

Personaje mitológico al que se asocia: Atalanta

Bibliografía: - -

Fuente imagen:

<https://fineartamerica.com/featured/portrait-of-a-young-girl-in-the-guise-of-atalanta-louise-elisabeth-vigee-le-brun.html> [Recurso en línea. Consulta 3 de abril de 2019]

La propia artista ha representado a su hija Julie Le Brun. Ha elegido para ello la figura de Atalanta una heroína de la mitología clásica que tenía como objetivo permanecer virgen. Todos los pretendientes que tenía debían ganarla en una carrera para obtener su amor pero si ganaba ella les mataba. Siempre conseguía su victoria por su ligereza y rapidez hasta que lo intentó Hipómenes. Éste le lanzó, durante la carrera, las manzanas de oro que le había dado la diosa Venus. Teniendo mucha curiosidad por aquellas manzanas, Atalanta se detuvo y las recogió perdiendo tiempo y, de esa forma, la carrera.

En el retrato aparece corriendo mientras compite contra Hipómenes. No ha representado sus pies pues es un retrato de tres cuartos, pero la disposición del pelo y de las telas de su vestido proporcionan un carácter muy dinámico a la escena. En una de sus manos muestra una de las manzanas de oro que habría apenas recogido.

El vestido es muy similar al *Retrato de Lady Hamilton como Bacante* (nº.inv.256) aunque el vestido de Atalanta presenta unas mangas con transparencias. El estilo no es clásico, sin embargo, al complementarlo con el manto verde que envuelve su cuerpo se consigue el efecto clasicista tan común en sus retratos. Este rasgo se refuerza al disponer una cinta roja a modo de tocado en su cabeza.



Nº.inv.265 *Julie Le Brun como Flora*

Fecha: c.1799

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 130,5 x 98 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Jeanne Julie Louise Le Brun

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Baillio 1982, pp. 119-120, il.50; Chalon 1989, p. 165; Mazzoca 2004, p.21; Baillio *et alii* 2015, p.203, fig. 71

Fuente imagen:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/639769> [Recurso en línea. Consulta 20 de marzo de 2019]

La artista ha representado de nuevo a su hija en un Retrato Mitológico. Fruto de un matrimonio poco atractivo, la artista se refugió, a lo largo de su vida, en la figura de su pequeña. Su hija contaba en ese momento con diecinueve años, una edad perfecta, en plena juventud para asimilarla a la divinidad Flora.

El estilo del ropaje es casi idéntico al que presentaba la modelo del retrato nº.inv.261, Tatiana Vassilievna Youssouppoff, una túnica blanca con cierta decoración y un manto rojo que arropa la figura y que, en este caso, se deja moldear con el viento. En cuanto a los atributos de Flora, era común encontrarla representada acompañada de flores y con un tocado floral en la cabeza. En este retrato el atributo iconográfico se ha modificado en cierta manera y se ha optado por colocar una cesta de mimbre sobre la cabeza de la modelo llena de flores que rebosan por la parte superior. Con una de sus manos sujeta una corona de laurel que resalta sobre el fondo del vestido blanco.

Con motivo de su exilio Vigée Le Brun conoció muchos lugares y disfrutó del arte que se conservaba en cada lugar por donde pasaba. Realizó una especie de Grand Tour que transformó su estilo. Por ejemplo, otorgó a su estilo un carácter mucho más cercano a la Antigüedad,

descubrió lugares como Pompeya, en los cuales, descubrió un mundo fantástico. La experiencia vivida en estos lugares se refleja en su obra⁷⁴⁴.

Sin embargo, el retrato fue realizado de forma posterior a su estancia en Italia, en San Petersburgo, antes de que su hija se casara con Gaétan Bernard Nigris, unión que por cierto no fue aprobada por Vigée Le Brun⁷⁴⁵.

⁷⁴⁴ Por ejemplo, Joseph Baillio consideró que esta figura estaba influenciada por los frescos de las jóvenes bailarinas que se podían encontrar en la Villa de Ciceron en Pompeya. Le Brun había visitado el yacimiento a principios de 1790, nueve años antes de realizar el retrato. Baillio *et alii*. 2015, p. 203.

⁷⁴⁵ Baillio 1982, p. 119.



Nº.inv.266 *Princesa Evsokkia Ivaovna Golitsyna como Flora*

Fecha: 1799

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 136 x 97,5 cm

Localización: Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City, Utah (EE.UU)

Personaje histórico: Evsokkia Ivaovna Golitsyna

Personaje mitológico al que se asocia: Flora

Bibliografía: Baillio *et alii* 2015, p. 203

Fuente imagen:

http://5066.sydneyplus.com/UMFA_ArgusNET_Final/Portal.aspx?g_AABJ=%C3%89lisabeth+Louise+Vig%C3%A9+Le+Brun&lang=en-US [Recurso en línea.

Consulta 20 de marzo de 2019]

Élisabeth Vigée Le Brun realizó dos retratos muy semejantes en 1799, ambos asociados a la divinidad Flora. En uno de ellos, retrató a su hija (nº.inv.265), mientras que en el otro retrató a la princesa Evsokkia Ivaovna Golitsyna. Ambos son muy similares, solo presentan algunas diferencias en referencia a la vestimenta que llevan. En este segundo retrato ella sujeta la corona de laurel con una de las manos, que sitúa entre el vestido, en este caso azul, y el manto.

Que el viento se plasme en la representación pictórica a través del dinamismo que presenta la propia figura está relacionado la obra de Ovidio *Fastos*. En esta obra se narra uno de los mitos de Flora la cual había sido una ninfa griega-Cloris. Un día de primavera por los campos encontró a Céfiro, el dios del Viento, que al enamorarse de ella la raptó y la convirtió en divinidad de las flores⁷⁴⁶.

⁷⁴⁶ Ov., *Fast.*, V, 195-213; Grimal 2010, p. 204.

WEST Benjamin, (Springfield, 1738 –Londres, 1820)

Benjamin West no es uno de los artistas del siglo XVIII que más retratos mitológicos realizó pero, entre su producción, destacan varias obras que no podían ser obviadas en el catálogo que se presenta en esta tesis doctoral. Su análisis no resulta sencillo debido a que su figura no ha sido muy tenida en cuenta en el estudio de la Historia del Arte. Una de las publicaciones que se han considerado fundamentales a la hora de estudiar a Benjamin West es la obra de John Galt *The life, studies and works of Benjamin West President of the Royal Academy of London* (1820), a través de la cual se otorga al lector una primera visión de la actividad de este artista, de sus relaciones y de cómo experimentó el proceso de producción artístico. En el siglo XX algunos autores dedicaron a Benjamin West espacio en sus trabajos. En primer lugar, Richard Redgrave analizó la figura del artista en su obra *A century of British painters* (1947). También Kraemer publicó en 1975, *Drawings by Benjamin West and his son Raphael Lamar West*, obra en la que estudió sus obras pictóricas en papel, entre las la cuales se puede distinguir algún retrato mitológico, como el *Retrato de Lady Hamilton como Sibila* (nº.inv.271).

Los años ochenta se van a caracterizar por el trabajo de Allen Staley uno de los autores que más estudió la figura de Benjamín West. Este autor participó en el catálogo de una de las exposiciones más brillantes sobre la figura del pintor y su obra en Pensilvania⁷⁴⁷. En ese mismo momento, destaca también la obra *The paintings of Benjamin West* (1986) del mismo autor, publicada junto a H. von Erffa y en la cual se hace alusión a su biografía como aspecto relacionado con la pintura. Por otro lado, Staley hizo hincapié en la producción que llevó a cabo el artista en Inglaterra, una producción amplia pues pasó la mayor parte de su vida allí⁷⁴⁸. Con el cambio de siglo, el número de estudios sobre su figura no aumentó, aunque en este catálogo se han tenido presentes de forma muy destacada dos de ellos. Por un lado, *Benjamin West: Allegory and allegiance* (2004), de Cartwright y, por otro lado, *Benjamin West and the struggle to be modern* de Grossman (2015).

⁷⁴⁷ Cuando Benjamin West murió, sus hijos se hicieron cargo de la obra que fue dividida y vendida y, de esta manera, llegó hasta Pensilvania gran parte de su producción. Staley 1986.

⁷⁴⁸ Según Staley, el arte inglés había sufrido una modificación debido a las exposiciones anuales que se habían comenzado a realizar tras haber establecido la Academia Real. Staley 1989, p. 41.

Benjamin West nació en América y comenzó realizando su producción artística en la región de Filadelfia. Sin embargo, tomó la decisión de dirigirse a Europa. Su cambio de residencia y su permanente estancia en Europa llamó la atención de John Galt, quién enumera una serie de causas que pueden justificar esta decisión tomada por el artista. Para Galt una de ellas fue la idea de que en Filadelfia nunca podría elevar los precios de sus cuadros. Por otro lado, también opinaba que seguramente Benjamin West necesitaba comparar su obra con la de los artistas europeos clásicos para analizar el alcance que esta tenía⁷⁴⁹.

De esta manera, viajó a Europa donde pasó el resto de su vida. En un primer momento, y durante unos tres años se asentó en Italia. Allí, realizó la experiencia formativa más destacable en su carrera, aunque se debe tener presente que, durante ese tiempo, sufrió una enfermedad que le debilitó y afectó a su producción pictórica. Los autores que han estudiado su obra han considerado que, cuando llegó a Italia, su base formativa era de baja calidad⁷⁵⁰. Como le solía suceder a la mayoría de artistas, realizar una estancia en Italia influía directamente en su obra que comenzaba a reflejar, en cierta medida, aspectos como la influencia de las esculturas clásicas en el tratamiento del dibujo⁷⁵¹. Se casó con veinticinco años y marchó a Inglaterra donde tuvo más suerte pues llegó, incluso, a ser nombrado pintor del rey sucediendo a Sir Joshua Reynolds⁷⁵².

En cuanto a su obra, como se ha comentado anteriormente, fue evolucionando a medida que iba perfeccionando su técnica. Su estancia en Italia le aportó numerosos aspectos, y no solo estuvo influenciado por aquello perteneciente al mundo clásico, sino que en el análisis de su obra se distingue la influencia directa de otros artistas como, por ejemplo, Guido Reni, Domenichino, Correggio, Tiziano o, incluso, su contemporáneo, Pompeo Batoni⁷⁵³.

La producción de West destaca por las numerosas obras de tema histórico, fue educado en un contexto cultural en el cual se valoraba de forma destacada la relación de la historia con la sociedad⁷⁵⁴. No obstante, al analizar su obra se pueden distinguir otros temas que eran presentados en diferentes tipologías artísticas. Benjamin West también

⁷⁴⁹ «He was profoundly sensible, by this time, that he could not hope to attain eminence in his profession, without inspecting the great master-pieces of art in Europe, and comparing them with his own works in order to ascertain the extent of his own powers», Galt 1820, pp.74-75.

⁷⁵⁰ Von Erffa-Stale 1986, p. 20.

⁷⁵¹ Von Erffa-Stale 1986, p.24.

⁷⁵² Staley 1989, p. 18.

⁷⁵³ Von Erffa-Stale 1986, pp.33-ss. Otros han considerado que en su obra se reflejan influencias de otros artistas como Anton Raphael Mengs, Gavin Hamilton o Angelica Kauffman. Cartwright 2004, p. 3.

⁷⁵⁴ Grossman 2015, p. 102.

realizó obras con temas mitológicos, literarios, del antiguo y nuevo testamento, alegóricos, exclusivamente decorativos, de género, paisajes, animales, o retratos⁷⁵⁵. En el catálogo que se plantea interesa la producción de retrato mitológico que llevó a cabo West. West retrató a individuos de la alta clase social a través de esquemas inapropiados para su estatus, lo que produjo cierto rechazo en la sociedad de la época⁷⁵⁶. Y aunque, es cierto que sus retratos no pueden equipararse a los de Sir Joshua Reynolds o George Romney, no es justo descalificarlos y, si se analizan con detenimiento, es fácil distinguir su calidad pictórica, aquella que consiguió posicionarle como pintor del rey George III.

⁷⁵⁵ En la obra *The paintings of Benjamin West* se tiene en cuenta esta distinción por temas y tipologías para presentar el estudio de la figura de Benjamin West. Von Erffa-Stale 1986.

⁷⁵⁶ Redgrave 1947, p.84.



Nº.inv.267 *Grizzel Dundas como Hebe*

Fecha: c.1777

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 73,5 x 60, 5 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: Grizzel Dundas

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Von Erffa–Stale 1986, p. 504, fig.613

Fuente imagen:

<http://www.artnet.com/artists/benjamin-west/portrait-of-grizzel-dundas-as-hebe-RWD-hH1vI0ot5klmjRatmQ2>

[Recurso en línea. Consulta 13 de mayo de 2019]

Grizzel Dundas ha sido retratada bajo la apariencia de la figura mitológica Hebe. La mujer aparece representada a tres cuartos y vestida según una moda difícil de categorizar. La relación con la Antigüedad la aporta la representación de los atributos de la diosa, en una mano el cáliz y en otra la copa o vasija de la que bebe el águila, personificación de Júpiter. La joven dirige su mirada hacia el espectador de forma serena, sin mostrar expresión de júbilo, sino con aspecto serio y pausado. El artista ha escogido el fondo neutro para su composición, evitando el ambiente celestial propio de las representaciones de este tipo de diosa.

Durante mucho tiempo se había atribuido la obra a la producción del pintor escocés David Martín pero pareció más característico de West⁷⁵⁷.

⁷⁵⁷ Von Erffa–Stale 1986, p. 504.



Nº.inv.268 *Ms. Jonathan Worrell como Hebe*

Fecha: c.1777-1778

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 127 x 100 cm

Localización: Tate Gallery, Londres (Inglaterra)

Personaje histórico: Ms. Jonathan Worrell

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Von Erffa – Stale 1986, p. 569, fig.721

Fuente imagen:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/west-mrs-worrell-as-hebe-n00799> [Recurso en línea. Consulta 13 de mayo de 2019]

De nuevo Hebe es la figura mitológica a la que ha recurrido Benjamin West para retratar a otra de sus clientes, la señora Worrell. Aparece representada a tres cuartos con un vestido propio de la moda inglesa del momento y con un manto que cubre sus piernas. El vestido es el único foco de luz que encontramos en la composición. El modelo posa de forma tranquila mientras facilita la tarea al águila, que bebe del cáliz sujetado por ella misma.

El escenario escogido corresponde con un interior y presenta una cortina que aparece en el ángulo izquierdo de la composición, el águila y los atributos de Hebe los cuales se han apoyado sobre la mesa otorgándoles así cierta importancia.

Von Erffa y Stale aseguraron que el esquema compositivo posee inspiración de Sir Joshua Reynolds, en lo que respecta a la iconografía de Hebe, y de Gavin Hamilton por lo que afecta a la disposición del animal⁷⁵⁸. Aunque esta influencia pueda ser lógica, si se analiza el resto de representaciones iconográficas de Hebe que aparecen en este catálogo, se puede comprobar cómo este esquema compositivo es común en la mayoría de los artistas.

⁷⁵⁸ Von Erffa – Stale 1986, p. 569.



Nº.inv.269 *Mujer como Hebe*

Fecha: 1778

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 44,5 x 34,3 cm

Localización: Colección privada

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Hebe

Bibliografía: Von Erffa – Stale 1986, p. 575, fig.733

Fuente imagen: Von Erffa – Stale 1986, p. 576

La mujer que protagoniza este retrato aparece representada a tres cuartos de pie, disposición que no era muy frecuente en el momento. La modelo ha sido retratada bajo la apariencia de Hebe y aunque, en esta ocasión no aparece la figura del águila, representación de Júpiter, se ha relacionado con esta figura mitológica gracias al cáliz que sujeta y que ya habían utilizado más artistas. El manto que se ha dispuesto sobre su cuerpo aporta el carácter clásico, sin embargo, su peinado es muy característico de la moda del momento.

El escenario que ha escogido Benjamin West no es un escenario idealizado, como era común en las representaciones de Hebe, sino que la acción se desarrolla en un espacio interior, como sucedía en el retrato anterior (nº.inv.268).



Nº.inv.270 *Bacante*

Fecha: 1797

Técnica: óleo sobre lienzo

Medidas: 127 x 101, 5 cm

Localización: Philadelphia Museum of Art, Pensilvania (EE.UU)

Versión: lápiz en papel, 12 x 9,70 cm, National Galleries of Scotland, Edimburgo (Escocia)

Personaje histórico: mujer no identificada

Personaje mitológico al que se asocia: Bacante

Bibliografía: Staley 1982, p. 20; Staley 1989, p. 97

Fuente imagen: <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/95982.html?mulR=900288431|1>

Benjamin West ha representado a una joven bajo la apariencia de una bacante. Las bacantes eran las ninfas que formaban el cortejo de Dioniso/Baco, divinidad asociada al vino. Su iconografía en el arte solía responder a figuras femeninas que presentaban la mayor parte de su cuerpo desnudo, recuérdese el retrato realizado por Vigée Le Brun de Lady Hamilton (nº.inv.251). Sin embargo, en esta ocasión, la modelo aparece con un vestido poco o nada clásico y muy común en la moda del momento.

La disposición de su cuerpo es muy adecuada, gira el torso con el objetivo de dirigir su mirada hacia atrás, buscando al espectador, alza los brazos mientras parece tañer los címbalos que sujeta con ambas manos. La composición es muy tenebrista y la piel de la modelo es el único punto de luz de la representación.

Una figura infantil, situada en el ángulo inferior izquierdo, complementa la escena. El niño aparece representado con un tocado, una corona de vid y sujetando racimos de uva, algo que lo identifica directamente con Dioniso. Ambas figuras se han representado en un interior identificado, sobre todo, por la cortina que cae desde la parte superior de la composición. La cortina define un espacio, en segundo plano, donde se distinguen varias figuras. Éstas se disponen en torno a lo que parece ser una herma y parecen estar haciéndole una ofrenda. Para ello, han dispuesto varios elementos en torno a ella. Los hombres aparecen desnudos mientras que las mujeres se han representado con túnicas blancas que permiten visualizar zonas más íntimas de su cuerpo. Todos ellos están llevando a cabo danzas que les exigen contornear su

cuerpo.



Nº.inv.271 *Lady Hamilton como una Sibila*

Fecha: --

Técnica: pluma

Medidas: 22,3 x 16,7 cm

Localización: --

Versión: con turbante

Personaje histórico: Lady Hamilton

Personaje mitológico al que se asocia: Sibila

Bibliografía: Kraemer 1975, p. 39,63, fig. 37

Fuente imagen: Kraemer 1975, p. 39

En esta ocasión, Benjamin West eligió el pequeño formato para la realización de un retrato. La modelo es Lady Hamilton, representada de cuerpo entero, sentada frente a un pupitre sobre el cual apoya su brazo. La vestimenta que presenta la modelo es acorde al mundo clásico y además, presenta una buena técnica de tratamiento de las telas. El elemento identificativo que aparece para asociar a la modelo con el mundo clásico es el pergamino.

CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DEL CATÁLOGO DE OBRAS. REFLEXIONES EN TORNO A LAS OBRAS ARTÍSTICAS PROPUESTAS.

El objetivo principal de este estudio es analizar aquellas obras del siglo XVIII que se consideran retratos mitológicos. Para ello, se ha propuesto realizar un catálogo de obras que pueda recopilarlas. Sin embargo, el catálogo analiza de forma técnica las características de la obra, por lo que es necesario definir otros aspectos.

El catálogo está formado por 271 retratos mitológicos y es muy posible que existan otros no identificados por este estudio y realizados en el siglo XVIII que no se hayan localizado. A propósito de esta afirmación, se debe señalar que no ha sido sencillo recopilar estas obras al encontrarse muchas de ellas en colecciones privadas, pues debido al propio carácter comercial que poseía el género retratístico en sí, han continuado perteneciendo a grandes familias. Por otro lado, no todos los artistas fueron considerados de primer orden por lo que muchas de sus obras quedaron relegadas a los almacenes de museos e instituciones resultando difícil conocer su existencia. Aún así, y siendo conscientes de que este catálogo podría estar en continua ampliación si se sigue profundizando en el estudio del arte en el siglo XVIII, contamos con un número significativo de obras que ha permitido definir las características esenciales del Retrato Mitológico.

El análisis del catálogo se ha estructurado en dos amplios bloques. El primero de ellos se centra en destacar los rasgos esenciales de este tipo de obra, aquellos que definen su esquema compositivo. Interesa conocer qué tipo de retrato se constituyó teniendo presente el esquema iconográfico utilizado, de modo que se pueda evaluar hasta qué punto las referencias clásicas y mitológicas ocuparon un papel importante en el desarrollo de este género. Para ello, se propone prestar especial interés a dos aspectos: al esquema iconográfico conseguido a partir de la realización de las propias asimilaciones y a las fuentes de las que se sirvieron los artistas para ello.

El segundo bloque presta atención a la relación artista – modelo. El nexo establecido entre ambos se convirtió en un aspecto esencial de los retratos. Además, que el artista vinculase al o la modelo con una figura clásica determinada muestra cómo la propia obra poseía un objetivo muy claro: resaltar algún rasgo o carácter del modelo haciendo un paralelismo con la figura clásica en sí.

Fueron muchos los artistas que se inclinaron a participar de este género pictórico con el fin, ante todo, de obtener beneficio económico. Este interés, que

proyecta el gran cambio que experimentó el arte a partir del siglo XVIII y XIX, multiplicó la realización de obras, de manera que se transformó el sistema de producción. El taller adquirió mucha más responsabilidad pues, en muchas ocasiones, el artista principal solo ejecutaba el retrato de la cabeza, mientras que las personas que trabajaban en su taller realizaban el resto⁷⁵⁹.

Por otro lado, debe tenerse en cuenta el evidente protagonismo femenino. Con una simple ojeada al catálogo, se puede apreciar cómo la mayoría de los modelos de los retratos fueron mujeres. Además, aunque las artistas femeninas no superaron a los hombres, sí resulta curioso que se hayan encontrado retratos mitológicos de cinco pintoras las cuales mostraron una gran habilidad para la ejecución de los mismos.

De esta manera, en primer lugar, se plantea un análisis de los artistas y, por otra parte, se especifica qué tipo de modelos protagonizaron estos retratos y qué posibles razones existieron para que fueran relacionadas con una figura mitológica u otra. Este segundo bloque se ha desarrollado generando un quinto y último capítulo que lleva por nombre *Los protagonistas de los Retratos Mitológicos*.

⁷⁵⁹ Aspecto que se ha comentado en el análisis de la figura de Jean Marc Nattier.

4.1. ESQUEMAS ICONOGRÁFICOS EN LOS RETRATOS MITOLÓGICOS.

Con este trabajo no se pretende analizar de forma exhaustiva la evolución iconográfica de cada figura mitológica pues implicaría, sin exagerar, la realización de una tesis doctoral diferente para cada figura. No obstante, esta premisa no debe imponerse a la necesidad de explicar los esquemas iconográficos que presentan los retratos mitológicos, aspecto fundamental para comprenderles y poder definir la funcionalidad que adquirieron.

En los retratos se pueden distinguir muchos esquemas iconográficos similares, lo que hace pensar que los artistas, o bien utilizaban las mismas fuentes, o bien se copiaban entre ellos o, al menos, se veían influidos por las obras de sus contemporáneos⁷⁶⁰. Sin embargo, en varias ocasiones resulta complicado identificar la asimilación mitológica debido a los pocos atributos introducidos en el retrato lo que implica que deba acudir al título establecido por el autor o a los registros encontrados en inventarios para dictaminar qué figura mitológica representaba, algo que sucede constantemente en la obra de Rosalba Carriera, por poner un ejemplo.

Es por ello necesario dar unas pinceladas sobre cada una de las figuras mitológicas que se han podido distinguir en estos retratos teniendo presente quiénes eran, los mitos en los que tuvieron protagonismo o las representaciones artísticas que se generaron en torno a ellas. Dedicar una breve reflexión a estos aspectos ha facilitado la comprensión de la producción de estas obras pictóricas, objetivo que se ha planteado en esta tesis doctoral.

⁷⁶⁰ No hay que olvidar que muchos de ellos establecieron relaciones de amistad o relaciones de alumno-maestro que les permitió ser conocedores de los trabajos que se estaban llevando a cabo.

4.2. FIGURAS MITOLÓGICAS:

ÁLOPE

Mujer que fue conocida por dar a luz un niño fruto de la relación secreta que mantuvo con Poseidón. Debido a las exigencias de su padre, el niño fue abandonado en el bosque y amamantado por una yegua, animal consagrado a su padre, el dios Poseidón. Fue descubierto por unos pastores en el bosque que quedaron asombrados por los espléndidos pañales que envolvían al niño y por los que litigaron teniendo que acudir a la presencia de Cerción, padre de Álope y gobernante de Eleusis, a resolver el conflicto. Cerción descubrió la historia, ejecutó a su hija y volvió a abandonar al niño que regresaría ya adulto una vez asesinado su abuelo por Teseo⁷⁶¹.

No fue común recurrir a la figura de Álope en los retratos mitológicos. Fue exclusivamente George Romney o, seguramente, su taller quién retrató a una de sus modelos, Emma Hart, bajo la apariencia de Álope (nº.inv.212). Como en el episodio mitológico, la escena sucede en un bosque y en medio de un claro se ha dispuesto la figura femenina tumbada de forma paralela a un río que hace alusión a su transformación en fuente⁷⁶². El niño aparece entre los brazos de su madre sin ropaje alguno que cubra su cuerpo infantil. La disposición del cuerpo de la modelo, Emma Hart, es casi idéntica al dibujo realizado por Friedrich Rehberg en la obra *Drawings Faithfully copied from Nature at Naples* ya comentada en el capítulo 1 de esta tesis doctoral (Fig.9). Al ser la fecha de publicación posterior al lienzo de Romney no se puede considerar una fuente como tal, aunque es notable su semejanza, aspecto que puede llegar a mostrar cómo la modelo estaba totalmente familiarizada con la adopción de este tipo de posturas.

⁷⁶¹ Kron 1981, *Alope*, LIMC, V.I.1, pp. 572-573; Grimal 2010, p. 23. Según otras fuentes, Cerción mandó sacrificar a su hija cuando se enteró de que ésta había abandonado a su hijo, Hipotoonte. Rubio Ribera 2000a, *Hipotoonte*, p. 423.

⁷⁶² En cuanto a Álope, Poseidón la convirtió en fuente. Hyg. *Fab.*, CLXXXVII, 7.



Fig. 9

ANFIÓN

Hijo de Zeus y Antíope, fue otro de los niños de la mitología clásica abandonado en el monte, junto a su hermano gemelo Zeto, y recogidos por un pastor que los crió. Mientras su hermano tenía un temperamento más violento, Anfión mostró habilidad para la música y las artes, impulsado por la lira que le había regalado Hércules. Aunque solían competir por sus habilidades, tuvieron que unir sus fuerzas para enfrentarse al captor de su madre, su tío Lico y su mujer Dirce, a los que dieron muerte antes de comenzar a reinar en la ciudad de Tebas⁷⁶³.

En el catálogo se ha incluido un retrato del príncipe Henrik Lubomirski asimilado a Anfión, realizado por Élisabeth Vigée Le Brun, la única artista que utilizó esta figura mitológica para un retrato (nº.inv.260). En la escena se ha representado el atributo iconográfico más característico, la lira que aparece tocando el personaje mientras tres figuras, identificadas con las Náyades, contemplan el espectáculo. No siempre se ha recurrido a la lira para la representación de Anfión, sino que a veces se ha optado por otros instrumentos como, por ejemplo, el laúd. La representación de las Náyades es también un elemento particular que ha decidido incluir Le Brun pues no aparece en representaciones anteriores. El carácter acuático de estas ninfas se pone de relieve al haber incluido en la escena la vegetación característica que crecía en las orillas de los ríos.

⁷⁶³ Hom. *Od.*, XI, 260-265; Apol. *Bibl.*, III, 5, 5. En relación a Anfión, véase también: Hyg. *Fab.*, VII, 4; VIII, 3, 6; IX, 1, 2; Ov. *Met.*, VI, 272, Anfión finalmente se casó con Níobe; Heger 1981, *Amphion*, LIMC, Vol.I.1, pp. 718-723; Romero Recio 2000a, *Anfión*, p. 53.

APOLO

Es un dios procedente de Asia Menor, de la segunda generación de los Olímpicos, hijo de Zeus y Leto. Se le atribuyeron numerosas funciones como, por ejemplo, la medicina, la música, la belleza o la perfección, entre otros aspectos⁷⁶⁴. Teniendo en cuenta el elevado número de ocasiones en las que se representó en el arte, resulta lógico que se viesan reflejadas todas las atribuciones que había recibido el dios⁷⁶⁵. Apareció representado de niño, en episodios mitológicos señalados como aquel en el que aparece luchando con la serpiente Pitón o, también, fue representado junto a las musas asumiendo la función de dios protector de las artes⁷⁶⁶. En el caso de los retratos mitológicos, aparece representado en su faceta de protector de las artes mostrando el carácter más sensible del dios⁷⁶⁷.

La relación entre Apolo y la música estuvo presente desde principios del siglo VI a. C., cuando comenzó a representarse el Apolo Citaredo, que portaba la cítara y que vestía como un músico griego con una túnica larga, a veces con cinturón y con manto, y con una corona de laurel en la cabeza o, también, otras veces desnudo⁷⁶⁸. Siguiendo este esquema, aparecen cuatro retratos mitológicos en el catálogo presentado en los que el modelo-Apolo se representa a tres cuartos sujetando la cítara, elemento que se convierte en el atributo iconográfico por excelencia del dios, mientras que la corona de laurel solo aparece en dos de ellos, el retrato de Rosalba Carriera (nº.inv.39) y el de Van Loo (nº.inv.132)⁷⁶⁹. A raíz de ello, es fácil distinguir cómo tan solo una artista, Rosalba

⁷⁶⁴ El dios Apolo aparece en el desarrollo de numerosos episodios mitológicos. Para conocer más sobre esta figura véase: Hyg. *Fab.*, XXXII, 3; LIII 2; LXXXIX, 1-2; CLXI, 1; CLXV, 3-5; CCII, 1-2; CCXLII, 5; Apol. *Bibl.*, I, 3, 2-4; 4, 1-2; 6, 2; 7, 6, 8; 9; 11, 15, 26; II, 4, 11; 5, 3, 9; 6, 2; 7, 7; III, 1, 2; 5, 6; 7, 4, 5, 7; 8, 2; 10, 1-4; Ov. *Met.*, I, 473; III, 421; VII, 389; X, 210; XI, 155, 306, 339; XV, 639; Revilla 2009, pp. 47-48.

⁷⁶⁵ Lambrinudakis *et alii.*, 1984, *Apollon*, Vol.II.1, pp. 183-327; Simon-Bauchhenss 1984, *Apolo*, Vol.II.1, pp. 363-464. Se plantea en el Vol. II de esta obra un análisis muy detallado de las diferentes acepciones que se vincularon a la figura de este dios y que terminaron plasmándose en el arte.

⁷⁶⁶ Hyg. *Fab.*, CXL, 1, 4-5; Ov. *Met.*, I, 417-452. En relación a la iconografía del episodio con la serpiente Pitón, véase: Jaquero Esparcia 2014.

⁷⁶⁷ También adquirió la faceta de médico y adivino. Incluso, se le consideró una divinidad protectora de los navegantes, de ahí su relación con el delfín. Romero Recio 2000b, *Apolo*, pp. 67-68. Dumont 1975.

⁷⁶⁸ En el LIMC se hace especial hincapié en esta tipología de Apolo: el Citadero. Incluso, se llega a diferenciar entre el Apolo Citadero que aparece representado de pie y el que aparece sentado, normalmente sobre un *omphalos*, taburete, trono o altar. Lambrinudakis *et alii.* 1984, *Apollon*, LIMC, Vol.II.1, p. 199. Por ejemplo, destacan representaciones de Apolo Citadero sentado en monedas, decoración cerámica o esculturas, como la escultura de mármol que se encuentra en el Museo Nazionale (Nápoles) que representa a Apolo desnudo, sentado sobre su *himation*, sujetando la cítara con el brazo y apoyando el instrumento sobre el muslo. Lambrinudakis *et alii.* 1984, *Apollon*, LIMC, Vol.II.2, p. 197, fig. 165; Elvira Barba 2008, p. 159; Rodríguez López 2004, p. 469.

⁷⁶⁹ Desde época temprana se pueden distinguir numerosas representaciones de Apolo con corona de laurel. Aparecen recogidos muchos ejemplos de este tipo de representaciones en LIMC. En general, solían

Carriera, ha representado al modelo con una apariencia clásica, aparece el hombre desnudo cubriéndose únicamente con una especie de túnica e incluso ha incorporado mayor luminosidad en la zona de la cabeza otorgando un aire de divinidad a la figura⁷⁷⁰. En el resto de retratos (nº.inv.11, 132 y 240) los modelos aparecen vestidos acorde a la moda del siglo XVIII, aunque en los dos retratos de Pierre Jelyotte aparecen los modelos con la clámide que fue común en las representaciones de Apolo desde época arcaica.



Fig. 10

ARIADNA

Hija de Minos y Pasífae, ayudó a Teseo a escapar del laberinto tras derrotar al minotauro y huyó con el héroe con el fin de evitar la ira de su padre. Sin embargo, no llegó nunca a Atenas pues Teseo la abandonó en la isla de Naxos mientras dormía⁷⁷¹. Al despertar, Ariadna pudo ver los barcos de su amado desaparecer en el horizonte mientras se sumía en un profundo dolor⁷⁷². Sin embargo, pronto su suerte cambió pues el dios Dioniso, junto a su cortejo, la encontraron en la isla, el dios se enamoró de ella y la condujo al Olimpo convirtiéndola en su esposa⁷⁷³.

En cuanto a su iconografía se debe distinguir el momento del abandono en Naxos como uno de los episodios más representados de Ariadna en la Historia del Arte.

ser decoraciones de monedas en las que se representaba el busto de la divinidad tocados con la corona de laurel. Lambrinudakis *et alii.*, 1984, *Apollon*, LIMC, Vol.II.2, pp. 222-225.

⁷⁷⁰ Fue común representar a Apolo como un dios hermoso, alto y caracterizado por un peinado de bucles negros casi azulados. Grimal 2010, p. 36.

⁷⁷¹ Bernhard-Daszewski 1986, *Ariadna*, LIMC, Vol. III.1, pp. 1050-1076. En cuanto al episodio del abandono de Ariadna, Bernhard-Daszewski 1986, *Ariadna*, LIMC, Vol. III.1, p. 1057; Eisner 1977; Romero Recio 2000c, *Ariadna*, p. 81; Revilla 2009, p. 57; Grimal 2010, p. 51.

⁷⁷² Hom., *Od.*, XI, 321; Hyg., *Fab.*, XLII; XLIII, 1-3; Ov., *Met.*, VIII, 153-183.

⁷⁷³ Hes., *Teog.*, 947.

En esta línea, se debe tener en cuenta que las imágenes de la huida de Teseo y la llegada de Baco suelen solaparse⁷⁷⁴. Pueden encontrarse representaciones de Ariadna de forma individual, recostada, como la escultura de Ariadna del Vaticano (copia romana, Musei Vaticani), o imágenes de Ariadna en las que ya aparece representada con Baco como se puede apreciar en ejemplos de pintura cerámica (Fig. 11) o, en ocasiones, con todo el tíaso del dios⁷⁷⁵.

Contamos en este catálogo con cuatro retratos mitológicos que representan a las modelos asimiladas a la princesa Ariadna y, a través de ellos, se pueden apreciar tres esquemas iconográficos en relación a la representación de esta diosa. El primero de ellos fue el realizado por Largillière (nº.inv.119) y en él puede apreciarse el momento en el cual las naves de Teseo marchan en el horizonte y el séquito de Baco llega al encuentro de Ariadna, como se comentaba previamente se unen varios episodios⁷⁷⁶. La solución iconográfica es muy interesante pues incluye la corona de la victoria que Ariadna había otorgado a Teseo, además del amorcillo en la parte superior, que fue un elemento iconográfico importante que se mantuvo hasta el siglo VI d. C y que ya se puede ver en pintura decorativa de forma previa⁷⁷⁷.



Fig. 11

⁷⁷⁴ Elvira Barba 2008, p. 273.

⁷⁷⁵ Elvira Barba 2008, p. 274; González Serrano 2009, p. 58.

⁷⁷⁶ Este momento fue representado en varias ocasiones en el mundo antiguo. Por ejemplo, existe un mosaico romano cuya representación corresponde con la figura de Ariadna que aparece sentada, con las piernas cruzadas y sujetándose la cara con una de sus manos, en actitud reflexiva (fines s. III a.C, Kunsthistorisches Museum, Viena). Su esquema recuerda a los retratos mitológicos de Le Brun, sobre todo, pero también de Romney en los que la figura está tranquila, sentada, aguardando su destino. Bernhard - Daszewski 1986, *Ariadna*, LIMC, Vol. III.2, p. 732, fig. 91.

⁷⁷⁷ También Baco regaló una corona o diadema de oro a Ariadna como regalo de boda que ha sido tenida en cuenta por alguno de los artistas al incluirla en sus composiciones como, por ejemplo, Annibale Carracci en la obra *Triunfo de Baco y Ariadna* (1596-1605, Palazzo Farnese di Roma) o Sebastiano Ricci (1713, Chiswick House Londres).

El segundo de ellos se ha representado en el retrato realizado por George Romney (nº.inv.215) y en el de Vigée Le Brun (nº.inv.259), y consiste en la representación de Ariadna en una cueva que ocupa el primer plano de la composición pictórica, mientras que se puede apreciar la silueta de una nave en el horizonte representado en el segundo plano e identificada como el barco de Teseo. Ambas figuras femeninas están sentadas y no aparecen referencias clásicas, ni siquiera en el vestido, únicamente es la nave el elemento que relaciona la composición con un episodio de la Antigüedad. Fue este esquema iconográfico el que caracterizó el Retrato Mitológico, pues el retrato de Largillière poseía un aire más barroco.

Por último, Reynolds retrató a Ms. Ingram como Ariadna (nº.inv.195) en un retrato en el cual no aparecen atributos iconográficos, solo la expresión de dolor que muestra su rostro puede vincularla con Ariadna, aunque también podría relacionarla con otras figuras que protagonizaron episodios trágicos, lo que hace casi imposible identificar la figura mitológica salvo que el artista la titule como tal, como sucede en este caso.

ATALANTA

Existen varias versiones sobre sus padres, la más aceptada desde Hesíodo es aquella que la identifica como hija de Yaso quién la abandonó por pretender que toda su descendencia fuera de varones. Fue amamantada por un oso y recogida por unos cazadores que la cuidaron⁷⁷⁸. Cuando creció decidió no hacer caso nunca a los hombres permaneciendo virgen, bien por fidelidad a su deidad Diana o bien por un oráculo que le designó un final fatal.

Anunció a sus pretendientes que se casaría solo con el hombre que fuese capaz de vencerla en una carrera, mientras que si ganaba ella le mataría. Segura de sí misma, por su velocidad, solía dejarles ventaja para cuando les alcanzase poder matarles con su lanza. Así hacía hasta que llegó Hipómenes que decidió retarla. Al correr contra ella lanzó al suelo las manzanas que había conseguido de Venus procedentes el jardín de las Hespérides y Atalanta curiosa por la fruta se detuvo a recogerlas haciendo de su

⁷⁷⁸ Apol. *Bibl.*, III, 9, 2 donde se combinan las versiones de Beocia y de la Arcadia; Hyg., *Fab.*, LXX, XCIX, 1-3; CLXXIII. También Higino se refirió a ella como hija de Esqueneo. Hyg., *Fab.*, CLXXIII; CLXXIV, CLXXXV, CCXLIV, 1; Tsiolis Karantasi 2000a, *Atalanta*, p. 98; La versión de Higino narra cómo el que fue abandonado fue Partenopeo, hijo de Atalanta y concebido con Meleagro, y no ella misma. Se ha asociado a esta figura mitológica el carácter cinegético, al considerarla cazadora. Boardman 1984, *Atalanta*, Vol. II.1, pp. 940-950.

contrincante vencedor de la carrera⁷⁷⁹. Así, casó con Hipómenes con el cual sació su sed de amor en un templo de Cibeles y como castigo por dicho sacrilegio la enfurecida divinidad les convirtió en leones, cumpliendo así la profecía⁷⁸⁰.

Únicamente se ha encontrado un Retrato Mitológico que asocie al modelo con Atalanta y fue realizado por Vigée Le Brun que utilizó a su hija para ello (nº.inv.264). La modelo aparece con una apariencia propia del siglo XVIII pero sujeta con una de sus manos una manzana dorada que la identifica con Atalanta, además de disponer a la mujer en actitud de movimiento simulando una carrera. Frecuentemente se ha representado en la Historia del Arte el momento de la carrera junto a Hipómenes, destacando la obra de Guido Reni (c.1622-1625, Museo del Prado), de Jacob Peeter Gowy (1636-1638, Museo del Prado) o de Nicolas Colombel (c. 1680, Musée Liechtenstein)⁷⁸¹. Sin embargo, la diferencia entre estas obras y la de Le Brun consiste en que en las primeras siempre se incluye a Hipómenes mientras que en el Retrato Mitológico se presenta exclusivamente a la mujer.

AURORA⁷⁸²

Es la personificación de la Aurora, hija de Hiperión y Tía, hermana de Helio y de Selene⁷⁸³. Forma parte de la primera generación divina, la de los Titanes. Sus dedos «de color rosa» abren las puertas del cielo al carro del sol⁷⁸⁴.

En cuanto a su iconografía, fue representada con alas desde época clásica o montada en un carro que volaba por el cielo. Se pueden apreciar estos modelos iconográficos en la decoración de algunas ánforas como, por ejemplo, aquella conservada en el Museo Arqueológico Nacional que presenta a Eos-Aurora con alas junto a Céfalo y Sísifo (Fig. 12).

⁷⁷⁹ Tsiolis Karantasi 2000a, *Atalanta*, pp. 98-99.

⁷⁸⁰ El oráculo vaticinó: «No te es necesario un marido, Atalanta. Huye del trato con esposo, sin embargo, no escaparás y viva estarás privada de ti misma», Ovidio, 2011b, *Metamorfosis*, trad. C. Álvarez – R.Mª. Iglesias, Cátedra, Madrid. Libro X, 560-708, pp. 580-585; Revilla 2009, pp. 67-68; Grimal 2010, pp. 57-58. También se ha considerado que el santuario ultrajado era el de Zeus Liceo y no el de Cibeles. Tsiolis Karantasi 2000a, *Atalanta*, p. 99.

⁷⁸¹ En época clásica predominaron las representaciones de Atalanta como cazadora. Boardman 1984, *Atalanta*, LIMC, Vol. II.2, pp. 687-700.

⁷⁸² La asimilación de Aurora a Eos se analiza en LIMC. Simon 1986, *Aurora*, LIMC, Vol. III.1, pp. 797-798.

⁷⁸³ Hes., *Teog.* 378; Apol., *Bibl.*, I, 2, 2; Para saber más sobre Eos-Aurora, véase: Hyg., *Fab.*, CLXXXIX, 2-5; CCLXX, 2; Apol., *Bibl.*, I, 9, 4; III, 12, 4; Ov., *Met.*, XIII, 576-599. Tsiolis Karantasi 2000c, *Eos*, p. 298.

⁷⁸⁴ Revilla 2009, p. 72; Grimal 2010, p. 161.



Fig. 12

Sin embargo, en los retratos mitológicos las modelos que se asimilan a esta figura mitológica no mantienen este esquema iconográfico, situación, sin lugar a dudas, extraña teniendo en cuenta que la mayoría de representaciones de Aurora en época clásica contaban con alas como elemento principal. Ambos retratos presentan a una mujer que ha sido engalanada con flores, elemento que sirve como atributo característico. En el caso del retrato de Sir Joshua Reynolds (nº.inv.194), la modelo no ha sido representada con ninguna vinculación celestial, como era común en esta figura mitológica, sino que aparece sujetando una corona de flores. Se puede aludir a la obra pictórica realizada por Guido Reni, *Apolo en su carro precedido por Aurora* (1612-1614, Palazzo Pallavicini –Rospigliosi, Roma) en la que aparece la figura de Aurora en la parte derecha de la composición, delante del carro, sujetando una corona de flores con su mano (Fig.13)⁷⁸⁵. En el caso del retrato realizado por Jean-Marc Nattier (nº.inv.159), Élisabeth d'Alençey está representada en un ambiente celestial aunque, como se comentaba de forma previa, no aparecen alas ni carros, sino flores entre su regazo. En definitiva, la forma que tuvieron de representar a Aurora los artistas que produjeron retratos mitológicos creó problemas de identificación entre esta divinidad y Flora que solía aparecer acompañada de flores.

⁷⁸⁵ Esta obra fue copiada por Domingo Álvarez Enciso, uno de los alumnos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (c.1750, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) pues al disfrutar de una pensión en Roma, tuvo la oportunidad de conocer a los maestros clásicos. Que Álvarez Enciso pudiera copiarla permitió que fuese considerada como una de las obras de referencia del momento, sirviendo de modelo para multitud de artistas.



Fig. 13

BACANTE

Fueron reconocidas como bacantes las mujeres humanas que se unían al cortejo del dios Dioniso, solían cantar y bailar con desenfreno, vestidas con tan solo alguna tela que cubría una mínima parte de su cuerpo, mientras sus cabellos sueltos se agitaban en el aire⁷⁸⁶. En las representaciones iconográficas pronto se comenzaron a asimilar a las ménades que serían las mujeres divinas que conformaban el cortejo de Dioniso. Estas se representaban de la misma manera, y solían llevar coronas de hiedra u hojas de parra sujetando, o bien un tiro o un cántaro o, en determinadas ocasiones, un instrumento musical como la flauta doble o el tamboril⁷⁸⁷.

Se realizaron bastantes retratos mitológicos en los que se asociaba la modelo a esta figura mitológica, aunque no es una novedad. Se aprecian decoraciones pictóricas, de época antigua, con este tema en ánforas, como el grupo dionisiaco que puede verse en uno de los vasos de la colección de Lord Hamilton⁷⁸⁸. Durante el Renacimiento, se mantuvo esta forma de representación basada en recrear una escena en la cual aparezcan multitud de figuras, como se puede apreciar en la obra de Tiziano *La Bacanal de los Andrios* (c. 1523-1526, Museo del Prado), en la cual aparecen varias bacantes o la obra de Nicolas Poussin, *Bacanal ante una estatua de Pan* (1634-1635, National Gallery, Londres) (Fig.14).

⁷⁸⁶ Gasparri – Veneri 1986, *Dionysos*, LIMC, Vol. III.1, p. 416; Martín 2006, p. 73; Revilla 2009, p. 437.

⁷⁸⁷ Hom. *Il.* VI, 133-136; Apol., *Bibl.*, I, 3, 2; De la Vega 2000a, *Ménades*, p. 595; Grimal 2010, p. 348.

⁷⁸⁸ Il. 108, *Attic bell-krater, Sátiros y Ménades*, British Museum, Londres. Hugues d'Hancarville 2015, p. 531.



Fig. 14

Por el contrario, en los retratos mitológicos se centra la atención en un único personaje, una única bacante que aparece en primer plano, sin recurrir a la representación de bacantes de forma grupal como se había hecho hasta el momento⁷⁸⁹. Los atributos más característicos de estas figuras mitológicas sí aparecen en muchas de las representaciones. Por ejemplo, destacaron atributos como los que aparecen en los retratos mitológicos de George Romney y Vigée Le Brun, cálices o pieles de animales salvajes cubriendo los cuerpos de las mujeres que se pueden apreciar, por ejemplo, en el retrato de la mujer no identificada de Le Brun (nº.inv.251).

Por otro lado, aparecieron con instrumentos musicales, como el tambor, en el caso de los retratos realizados por Vigée Le Brun (nº.inv.256) o por Carriera (nº.inv.24)⁷⁹⁰; o los címbalos que presentan los retratos de Hugh Douglas Hamilton (nº.inv.69) y Benjamin West (nº.inv.270), estos dos últimos, por cierto, con un esquema iconográfico y compositivo muy similar que recuerda algunas de las láminas recogidas en *L'Antichità di Ercolano Esposte*. Y es que, si se consideran las posibles fuentes que pudieron inspirar a los artistas a la hora de llevar a cabo los retratos de modelos asociados a Bacantes, la influencia de *L'Antichità di Ercolano Esposte* pudo ser definitiva para llevar a cabo alguno de estos retratos, como se aprecia en las láminas que se exponen a continuación.

⁷⁸⁹ Dos de los retratos mitológicos, aquel que fue realizado por Jean Raoux (nº.inv.176) y por Benjamin West (nº.inv.270) representan a la modelo en un primer plano, mientras que en el segundo plano ha recreado una escena báquica en la cual aparecen otras figuras como Sátiros que tañen instrumentos, además de otras figuras femeninas danzando. Sin embargo, el verdadero sentido de la composición es el retrato de esa bacante que posa de manera individual en medio de la composición.

⁷⁹⁰ Representaciones de bacantes o ménades tocando el tambor se pueden apreciar en el mundo antiguo, por ejemplo el Skyphos conservado en el Museo Nacional de Atenas. Krauskopf – Simon 1997, *Mainades*, LIMC, Vol. VIII.2. p. 525, fig. 13.



Fig.15



n°.inv.69



n°.inv.270



Fig. 16



n°.inv.256

Ambas láminas (fig. 15 y fig.16) pertenecen al primer libro de *L'Antichità di Ercolano Esposte*, son dos de las conocidas bailarinas de la llamada Villa de Cicerón⁷⁹¹ y al compararlas con los retratos mitológicos se pueden distinguir claramente los aspectos comunes: la disposición del cuerpo, la manera en la que se tañe el instrumento o la propia representación del mismo⁷⁹². También George Romney pudo inspirarse en

⁷⁹¹ Ciardiello 2019b, pp. 81-82.

⁷⁹² Existen gran variedad de relieves clásicos en los que se puede distinguir la figura de estas bacantes, aunque los artistas que llevaron a cabo retratos mitológicos seguramente tendrían un acceso más directo a la consulta de *L'Antichità di Ercolano Esposte* pues, aún siendo un libro de difícil acceso, las relaciones que mantenían estos artistas con diplomáticos y personas de alta clase social, seguramente, les permitió tener un contacto con la obra.

esta obra pues el retrato de Emma Hart (nº.inv.222) presenta una disposición del cuerpo muy similar al de la Tavola XIX del primer libro de la obra (Fig.17):



Fig. 17



nº.inv.222

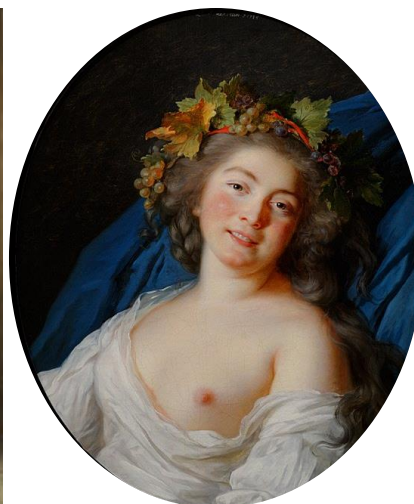
Estas bailarinas no solo influyeron la realización de retratos mitológicos, sino que, de forma posterior, se puede distinguir en numerosos palacios europeos motivos decorativos muy similares. Por ejemplo, en España puede apreciarse en la Puerta de la galería pompeyana del Palacio de Linares, actual casa de América en Madrid⁷⁹³. También en el salón de baile de la Casita del Labrador (c.1801- 1803, Palacio Real de Aranjuez) pueden distinguirse estas bailarinas en la decoración mural, así como en el Palacio de Pedralbes (c. 1920, Barcelona) aparecen los mismos motivos decorando uno de los espejos murales de la Antecámara Real.

Esta obra no fue la única fuente de inspiración, los conocidos como maestros clásicos fueron determinantes para algunos de los retratos mitológicos de bacantes, como el realizado por Vigée Le Brun (nº.inv.250) en el cual se puede distinguir la influencia de la obra *Baco* de Caravaggio (c. 1598, Galleria degli Uffizi).

⁷⁹³ Romero Recio 2017, p. 85.



Fig. 18



n°.inv.249

El aspecto común de todas las modelos de estos nuevos retratos fue la actitud que adquirieron al posar pues fijaban la atención ante el espectador, mientras exponían algún aspecto llamativo o bien de su cuerpo o de alguna acción que estaban realizando. La mayoría de ellas llevan el pelo suelto y visten con telas que permiten vislumbrar zonas de su cuerpo desnudo, algunas de ellas llegando a enseñar incluso el cuerpo casi desnudo (por ejemplo, la modelo del retrato n°.inv.251).

CASANDRA

Hija de Príamo y Hécuba poseía el don profético, por lo que fue considerada una profetisa inspirada, aquellas que eran tomadas por un dios y en pleno delirio dictaban el oráculo⁷⁹⁴. Aún siendo una protagonista esencial de la *Iliada*, no se llevaron a cabo muchas representaciones en el arte de su figura. Posteriormente, en el siglo XIX comenzaron a aumentar debido a que la desgracia de Casandra es vista como un aspecto romántico muy atractivo para los artistas⁷⁹⁵. El momento previo a su violación, narrado por Apolodoro, fue representado en época clásica en determinadas ocasiones⁷⁹⁶. Por ejemplo, aparece como decoración del Ánfora Apula (c. 350 d.C., Colección Graham Geddes, Melbourne) o como decoración en pastas vítreas (c. s. I a.C, Agust Kestner Museum)⁷⁹⁷.

⁷⁹⁴ Hyg., *Fab.*, XCIII; Paoletti 1994, *Kassandra*, LIMC, Vol. VII.1, Addenda, pp. 956-970; Romero Recio 2000d, *Cassandra*, p. 172.

⁷⁹⁵ Según Miguel Ángel Elvira Barba las pocas veces que se representó en época clásica fue en relación con el episodio de su violación en la Guerra de Troya. Elvira Barba 2008, p. 179.

⁷⁹⁶ Apol., *Bibl.*, ep. V, 17-22. Sobre la violación: Revilla 2009, p. 129.

⁷⁹⁷ Paoletti 1994, *Kassandra*, LIMC, Vol.VII.2, Addenda, pp. 683-685, fig. 141, 176.

En el siglo XVIII destacó la obra de George Romney, que se ha incluido en este catálogo, y en la cual se retrató a Emma Hart bajo la apariencia de Casandra en dos ocasiones (nº.inv.217 y 218). Las dos obras, muy similares, muestran a una mujer alterada, que alza la vista hacia arriba y que parece estar expresando con su movimiento cierta inquietud. Parece como si el artista hubiese intentado plasmar la acción del delirio profético.

CERES ⁷⁹⁸

Ceres es una divinidad romana relacionada, desde sus orígenes, con la vegetación y que fue identificada con la diosa griega Deméter, seguramente una divinidad preindoeuropea, cuyo culto estuvo arraigado también en Creta⁷⁹⁹. Deméter fue hija de Crono y Rea por lo que se considera una divinidad propia de la segunda generación, la de los olímpicos. Aunque se asocie su culto a la vegetación, en realidad es la diosa de la tierra cultivada, especialmente del trigo por lo que su culto tuvo mucho auge en zonas donde se cultivaba ese cereal⁸⁰⁰.

Las representaciones artísticas de la diosa en la Antigüedad se caracterizaron por el arcaizante peplo con el que se representaba y por aparecer, en algunas ocasiones, en un carro tirado por serpientes. Además, al ser una diosa de la fertilidad de la tierra se le asociaron otros atributos que la vinculaban directamente a la agricultura⁸⁰¹. Por un lado, flores como la amapola, el mirto con el que se hacían las coronas a los iniciados en sus cultos, el asfódelo y la granada (flor y fruta funeraria) o la manzana como símbolo de la fecundidad, por mencionar algunos. Durante la época imperial, Ceres adquirió un carácter civilizador que la convirtió en una divinidad que propiciaba la riqueza de un reino debido a la paz que permitía en él y a la tierra fértil que favorecía⁸⁰². En el Bajo Imperio romano, Ceres perdió este carácter y se convirtió, simplemente, en una divinidad de la agricultura, aspecto que afectó a su iconografía, se redujeron mucho los

⁷⁹⁸ Se analiza la asimilación de Ceres a Deméter en LIMC. De Angelli 1988, *Ceres*, LIMC, Vol. IV.1, pp. 893-908.

⁷⁹⁹ Beschi 1988, *Demeter*, LIMC, Vol. IV.1, pp. 844-908; De la Vega 2000b, *Ceres*, p. 181; Revilla 2009, p. 139; Grimal 2010, p. 99.

⁸⁰⁰ Hyg., *Fab.*, CCLXXIV, 19.

⁸⁰¹ Esta relación se mantuvo desde la Antigüedad e, incluso, estuvo presente durante el Medievo, momento en el que se siguen viendo representaciones de la divinidad como protectora de la agricultura como se puede apreciar en la obra de Antoine Dufour, *Vie des Femmes Celebres* en la cual aparece una dama vestida bajo los preceptos medievales junto a un arado mientras siembran los campos (c.1505, Musée Dobree, Nantes).

⁸⁰² Elvira Barba 2008, pp. 118-119.

atributos, se incluían frutas y flores en sus representaciones acompañadas de cornucopias, algo que hizo que se confundiesen sus representaciones con otras divinidades como Pomona o Flora⁸⁰³.

Su relación con el trigo hizo que la corona de espigas fuese uno de los atributos más característicos en sus representaciones como se puede apreciar en la representación de Ceres en la decoración de la Villa Farnesina, en los frescos que aludían al episodio de Pysche y Cupido. Está representada la divinidad junto a Venus y a Hera y aparece con la corona de espigas (1518, Villa Farnesina). También la obra de Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-1724), presenta entre sus diseños varias representaciones de Ceres, en la que se distingue la corona de espigas y la rama de mirto como elementos iconográficos destacables, los cuales también se utilizaron en estos retratos mitológicos (Fig.19). Ya en la Antigüedad aparecía con este esquema compositivo como se puede apreciar en diferentes obras. Llama la atención, entre otras muchas, la decoración de un camafeo que se encuentra en el Museo Arqueológico de Florencia (Fig. 20). Se ha retratado a Livia, mujer del emperador Augusto, bajo la apariencia de Ceres velada y con corona de espigas.



Fig. 19



Fig.20

La efigie de esta mujer puede ser considerada, aunque en otro marco cronológico, un Retrato Mitológico. No pasan desapercibidas otras decoraciones del mismo estilo en las que se ha retratado a Livia como Ceres. Por ejemplo, el camafeo de

⁸⁰³ Elvira Barba 2008, pp. 119-120.

la misma época que el anterior que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Camées donde además de su retrato se ha representado a la familia Julio-Claudia⁸⁰⁴.

Durante el siglo XVIII se intensificó esta representación y los tres retratos analizados en este catálogo presentan a una mujer coronada con espigas de trigo. El retrato de Rosalba Carriera (nº.inv.37) y el retrato de Angelica Kauffman (nº.inv.101) presentan aspectos muy similares en la disposición de la figura. Por otro lado, el retrato de Richard Cosway presenta a la modelo Lady Jane Legard representada bajo la apariencia de Ceres y acompañada por otra figura femenina, su hermana, Ms. Heges, que se asimila a la figura de Flora o Perséfone. Perséfone fue su hija y la protagonista de uno de los mitos más famosos de la divinidad. Su tío Hades se enamoró de ella y la raptó llevándola a los infiernos. Ceres comenzó su búsqueda por todo el mundo desconsolada hasta descubrir dónde estaba. Furiosa suplicó ayuda a Zeus para recuperar a su hija, pero ésta había roto el ayuno del inframundo y ya no podía desligarse de él. Lo único que pudieron conseguir es que Perséfone pasase dos tercios del año junto a su madre mientras que el resto tendría que estar en el inframundo⁸⁰⁵. Se alude así al ciclo de las estaciones, mientras Perséfone está en el inframundo se produce el invierno y cuando va con su madre brota la primavera⁸⁰⁶. Es por ello que la representación de esta segunda mujer en la composición puede aludir a Perséfone de forma más directa, divinidad de la cual depende el florecimiento de los campos, de ahí, su primera identificación con Flora. La representación de esta pareja fue frecuente durante el Renacimiento, por ejemplo, Vasari representó a ambas mujeres en la Sala di Opi del Palazzo Vecchio de Florencia en 1555 (Fig. 21 y 22)⁸⁰⁷.

⁸⁰⁴ También otras mujeres se retrataron como Ceres. Por ejemplo, Mesalina aparece, junto a su marido Claudio, bajo la apariencia de Ceres y Triptólemo representados en una piedra sardónica. Las figuras aparecen situadas sobre un carro que conduce la propia mujer y que está tirado por serpientes. (s. I. d.C., Biblioteca Nacional, Cameés). De Angeli 1988, *Ceres*, LIMC, Vol. IV.2, p. 610, fig.176. Esta escena alude al episodio mitológico que narra Higinio en el que Ceres enseñó a domar los bueyes y cultivar el trigo a Triptolemo Hyg., *Fab.*, CCLXXVII, 4.

⁸⁰⁵ Hyg. *Fab.*, CXLVI; CCLI,1; Apol., *Bibl.*, I, 5, 1, 3; Ov. *Met.*, V, 342-408. En el relato de Ovidio Perséfone pasa la mitad del año con su madre y la otra mitad con su esposo. Grimal 2010, pp. 131-132.

⁸⁰⁶ Además, este episodio alude al doble motivo de castidad y fertilidad, tanto agrícola como humano teniendo en cuenta la oposición entre dos papeles que asumía la mujer en la Antigüedad: el de doncella y el de madre. De la Vega 2000b, *Ceres*, p. 181.

⁸⁰⁷ En época clásica Ceres fue representada junto a otras figuras mitológicas entre las que destacaron Triptolemo, en la Triada Eleusina, en el nacimiento de Dioniso, en el nacimiento de Apolo y Diana, con Hermes. De Angeli 1988, *Ceres*, LIMC, Vol. IV.1, pp. 901- 903.



Fig. 21



Fig. 22

CIRCE

Se conoce a esta maga por ser una de los personajes más relevantes de la *Odisea*. Habitaba en la isla de Ea, espacio mítico que se ubicó en la costa italiana⁸⁰⁸. Su magia convirtió a los compañeros de Ulises en cerdos tras haberlos invitado a un festín. El único que consigue escapar de tal cruenta transformación es Eurícolo que había permanecido escondido y quién narra a Ulises el terrible acontecimiento. El héroe, gracias a la ayuda del dios Hermes, consigue engañar a la maga a quién no le queda más remedio que devolver a sus compañeros a su estado original. Sin embargo, Ulises no se marchó inmediatamente sino que se quedó con Circe un tiempo disfrutando de las mejores delicias que la maga le ofrecía⁸⁰⁹.

No fue una de las figuras mitológicas más representadas. De procedencia antigua se conservan pinturas de ánforas en las cuales se puede distinguir el episodio de Circe con Ulises en el momento de echar la hierba moly en la copa u otros pasajes como cuando Ulises encuentra a sus compañeros transformados en animales alrededor de Circe⁸¹⁰. Sin embargo, hasta el Renacimiento no pueden apreciarse representaciones iconográficas completas de la maga, la cual destaca no por la iconografía en sí sino por el significado que adquirió la propia mujer y que estuvo muy relacionado con el misterio y el ocultismo⁸¹¹.

Son tres los artistas que han recurrido a la maga Circe para retratar a sus modelos y todos ellos llevaron a cabo este retrato en los años 80 del siglo XVIII. Daniel Gardner retrató a Ms. Elliot como Circe (nº.inv.80) utilizando un formato sencillo que incluía dos atributos iconográficos, la vara y un enócoe que sujeta la mujer con sus manos y que fueron comunes en la representación de la maga. Este esquema

⁸⁰⁸ Le Glay 1992, *Circe*, LIMC, Vol. VI.1, pp. 59-60.

⁸⁰⁹ Hom., *Od.*, X, 135-575. Hyg., *Fab.*, CXXV, 9-10; Romero Recio 2000e, *Circe*, pp. 197-198.

⁸¹⁰ Hom., *Od.* X, 385-390.

⁸¹¹ Elvira Barba 2008, p. 484.

iconográfico puede apreciarse en algunas de las representaciones de Circe de la Antigüedad como en decoraciones de enócoe como la que se conserva en el Louvre en la cual se puede apreciar a la figura femenina con dichos atributos (Fig.23). Este esquema se mantuvo y puede apreciarse en obras posteriores como es el caso de la decoración del luneto del Palazzo Farnese que realizó Annibale Carracci. Circe aparece recostada y sostiene en una de sus manos la varita, mientras que con la otra acerca el enócoe a Ulises para que pueda beber, mientras Mercurio trata de aconsejarle pues sujeta la planta moly con una de sus manos.



Fig. 23

Sir Joshua Reynolds diseñó un retrato muy llamativo (nº.inv.196) al incluir, además de los atributos comentados anteriormente, la representación de varios animales, en concreto un mono, un leopardo y un gato, alrededor de la mujer que aluden a la transformación de los compañeros de Ulises⁸¹². Por último, conservamos dos retratos mitológicos realizados por George Romney en los que asimila a Emma Hart a la maga Circe (nº.inv.209), aunque uno de ellos (nº.inv.210) parece haber servido como estudio al anterior. Se repiten los atributos iconográficos de la vara y la copa, además de los animales aunque en este caso solo aparecen dos lobos⁸¹³. Incluye como elemento significativo y en un segundo plano una silueta de un barco que quiere representar la nave de Ulises y de sus compañeros y que ya se ha analizado con anterioridad en los esquemas iconográficos de Ariadna.

⁸¹² Sir Joshua Reynolds ha optado por versionar el episodio mitológico de manera que no incluyó la representación de cerdos aludiendo a los compañeros de Ulises, sino que utilizó otros animales.

⁸¹³ En este caso, Romney también versionó el episodio mitológico incluyendo lobos en vez de cerdos en la composición pictórica.

CLOTO

Cloto, hija de Zeus y de Temis, es una de las tres Moiras que personificaban el destino de los seres humanos⁸¹⁴. Su ley es implacable y ni siquiera los dioses pueden transgredirla, pues es inflexible tal y como lo es el destino. Sus hermanas, Átropo y Láquesis, junto a ella poseían un hilo que correspondía a cada persona, el cual debían hilar, enrollar y, finalmente, cortar cuando la vida del individuo llegaba a su fin⁸¹⁵. No protagonizaron episodios mitológicos, sino que se presentaron más como un símbolo con un fuerte carácter religioso.

En época clásica se representaron de forma individual, tal y como optó posteriormente Rosalba Carriera en su obra, por ejemplo en la tumba núm. 16 de la Necrópoli del porto di Roma nell'Isola Sacra, se encontraron representaciones de las Moiras de forma individual (c. 180-190 d.C.) (Fig. 24)⁸¹⁶.



Fig. 24

Rosalba Carriera recurrió a Cloto para realizar un retrato (nº.inv.42) de una de sus modelos pero obvió los atributos iconográficos típicos en época clásica, como eran la balanza, un rótulo, un globo terrestre y un reloj de sol, prefiriendo que fuese solamente la modelo la que apareciese sujetando un hilo. Recordemos que la función de Cloto fue la de medir el hilo de la vida de cada persona, labor que parece estar haciendo en el retrato⁸¹⁷. Si se tiene en cuenta que la época medieval anuló su representación sustituyéndola por la de la muerte como esqueleto, es común que hasta el Renacimiento no se puedan distinguir representaciones. En el siglo XVI destacó la obra del Sodoma

⁸¹⁴ Hes. *Teog.*, 218; Es en época helenística cuando las Moiras llegan a Roma y se relacionan con las Parcas identificándose una iconografía compartida entre ambos grupos. Elvira Barba 2008, p. 318; Revilla 2009, p. 510.

⁸¹⁵ Grimal 2010, p. 364.

⁸¹⁶ Kossatz-Deissmann 1992, *Moirai*, LIMC, Vol. VI.1, pp. 636-648.

⁸¹⁷ Rubio Ribera 2000c, *Cloto*, p. 201.

que representó a las tres Parcas en un lienzo lleno de simbolismos y donde cada una de ellas fue representada teniendo en cuenta la función que realizaba: hilar, medir el hilo y cortar el hilo (c. 1535, Palazzo Barberini).

CUPIDO⁸¹⁸

Es la personificación del deseo y del sentimiento. El origen de su nacimiento está configurado por multitud de corrientes que le sitúan como descendiente de diversas uniones aunque hay que tener presente que una de las propuestas más aceptadas fue la de considerarle hijo de Venus y de Mercurio⁸¹⁹.

Se asoció su figura al aspecto delicado y gracioso que podría poseer un individuo, pero también a la belleza, Hesíodo en la *Teogonía* le señaló como «el más bello de los dioses inmortales» a través del epíteto καλός⁸²⁰. Frecuentemente en la Historia del Arte, se representó como un niño lo que produjo que los artistas que llevaban a cabo retratos mitológicos con modelos niños asociaran siempre a éstos con la figura mitológica de Cupido. Como divinidad del amor se ve envuelto en numerosos episodios en los cuales la pasión es protagonista, aunque también adquieren protagonismo otros significados de amor como el amor materno-filial o fraternal. Se analizarán estas relaciones cuando se hable de la figura mitológica de Psyche y de Venus, cuyas representaciones en los retratos mitológicos estuvieron frecuentemente marcadas por la presencia de Cupido. Sin embargo, como se comentaba con anterioridad, Cupido apareció de forma individual en multitud de ocasiones, por ejemplo en la obra de Orazio Riminaldi, *Amore Vincitori* (1624-1625, Palazzo Pitti, Florencia).

El primer Retrato Mitológico que se conserva asimilando el modelo a la figura mitológica de Cupido es el que realizó Nicolas de Largillière en el año 1728. Retrató a John Bateman de niño (nº.inv.123). El modelo aparece desnudo y le acompañan los atributos característicos del dios, la antorcha y el arco con las flechas⁸²¹. De la espalda

⁸¹⁸ La asimilación de Cupido al dios griego Eros se analiza en LIMC. Blanc – Gury 1986, Cupido, LIMC, Vol. III.1, pp. 952-1049. Martínez Maza 2000a, *Cupido*, p. 228.

⁸¹⁹ La tradición que le hace hijo de Venus seguramente proviene de Safo. Hermary *et alii*. 1986, *Eros*, LIMC, Vol. III.1, pp. 850; Blanc – Gury 1986, *Cupido*, Vol. III.1, p. 952; Revilla 2009, p. 182; Grimal 2010, pp. 171-172.

⁸²⁰ Hes., *Teog.*, 120.

⁸²¹ Uno de sus atributos más destacados fue el arco, ya desde la antigüedad se aprecian representaciones con este arma en pintura de cerámica, monedas o esculturas como, por ejemplo, la escultura de Cupido

surgen dos pequeñas alas. Todos estos elementos conforman la imagen que se fraguó de Eros en la Antigüedad, mediante la poetisa Safo que le describió como un joven alado y rubio. Efectivamente era representado como un joven, sin embargo, en el Helenismo se comenzó a establecer una representación de un niño más infantil que revoloteaba por doquier con sus alas y jugaba con un rostro de picardía⁸²². El tratado de Vincenzo Cartari *Le imagini de gli dei de gli antichi* contribuyó a consolidar esta iconografía de Cupido al mencionar a un Cupido niño, desnudo⁸²³.

Pompeo Batoni también retrató a un niño como Cupido en un retrato similar (nº.inv.4) que el anterior aunque plasme al modelo en un interior y no en un escenario natural. El niño desnudo de nuevo vuelve a aparecer con los atributos iconográficos citados, exceptuando la antorcha. Si analizamos el resto de retratos mitológicos se puede comprobar que los atributos son apenas variables. En primer lugar, siempre aparece el modelo desnudo, tapando solo sus zonas más íntimas, y con unas alas que salen de su espalda como se aprecia en el retrato realizado por Angelica Kauffmann de un niño como Cupido (nº.inv.106). También en dos de los retratos que llevó a cabo Le Brun (nº.inv.247 y nº.inv.262) en los cuales no incluye ningún atributo más que las alas. No obstante, esta artista realizó otro retrato mitológico utilizando la figura de Cupido (nº.inv.252) en el que el modelo aparecía desnudo, agachado y apoyado en una rodilla, con alas, sujetando una corona de laurel y al lado de un arco tirado en el suelo. Le Brun mencionó en su obra *Souvenirs* esta obra como «Amor de la Gloria» una forma de representación del amor que ya aparece en la *Iconología* de Ripa con un esquema iconográfico muy similar al que usó Le Brun (Fig.25)⁸²⁴.

procedente de la Villa d'Este en Tivoli y conservada actualmente en Musei Capitolini. Hermary *et alii*. 1986, *Eros*, LIMC, Vol. III.2, p.627, fig. 352a.

⁸²² Panofsky 1975, pp.135-136.

⁸²³ Cartari 1609, pp. 360-386.

⁸²⁴ [...] si dipinge con la ghirlanda d'alloro segno dell'onore che si deve ad essa virtù per mostrare che l'amore d'essa non è corruttibile, anzi come l'alloro sempre verdeggia e come corona o ghirlanda che di figura sferica, non ha giammai alcun termine. Si può dire che la ghirlanda della testa significhi la Prudenza e le altre virtù morali o cardinali che sono Giustizzia, Priudenza, Fortezza e Temperanza e per mostrare doppiamente la Virtù colla figura circolare e col numero ternario che è perfetto delle corone. Ripa 1764, pp. 96-95.

AMOVR DE VERTV.



Fig. 25

En segundo lugar, alternan el uso de arco y flechas con el de guirnalda de flores, atributo también característico de esta figura mitológica. La antorcha como atributo iconográfico fue utilizado también por Sir Joshua Reynolds (nº.inv.193) un retrato en el cual el modelo-niño aparece representado como un niño propio del XVIII debido al ropaje utilizado, y se le reconoce como Cupido por las alas que ha mantenido en su espalda y por la antorcha⁸²⁵.

Se debe tener presente que su culto no se estableció en Roma aunque sí fue muy tenido en cuenta su figura en la literatura latina lo que favoreció sus representaciones en composiciones alegóricas. Comenzaron a representarse múltiples «cupidos» de forma conjunta, que se convirtieron en los *putti* decorativos que tanta importancia adquirieron desde el Medievo.

DÁNAE

Fue una princesa encerrada por su padre, el rey de Argos Acrisio, en un lugar inaccesible para evitar que tuviese un hijo, debido a que, como era común en la mitología clásica, un oráculo había predicho su muerte a manos del descendiente de su hija. Sin embargo, fue Zeus quién se encaprichó de Dánae y como dios supremo la fecundó entrando en el espacio en el cual estaba encerrada, en forma de «lluvia de oro». Acrisio no se dio por vencido y encerró a su hija y a su nieto en un cofre lanzándolo al mar para terminar de esa manera con ellos. Como no podía ser de otra manera Zeus los

⁸²⁵ Las representaciones de la Antigüedad en las que la divinidad sujetaba una guirnalda prestando atención a cómo sujetaba el elemento di con una mano o con las dos. Blanc – Gury 1986, *Cupido*, LIMC, Vol. III.1, pp. 978-980. Igual que las que aparecía con la antorcha. Blanc – Gury 1986, *Cupido*, LIMC, Vol. III.1, pp. 974-977.

salvó desviando el cofre a la isla de Sérifo donde fueron salvados por unos pescadores. Ese niño era Perseo el futuro héroe que dio muerte a la Gorgona y salvó a Andrómeda⁸²⁶.

En la Historia del Arte se diferencian dos episodios fundamentales en relación a Dánae: la lluvia de oro y el pasaje del cofre⁸²⁷. La lluvia de oro ha resultado ser mucho más atractiva para los artistas aunque en algunas cerámicas griegas se pueden apreciar representaciones del cofre vagando por el mar. Muy peculiar es la decoración que presenta una de las cerámicas, «skyphos apulien», del Museo Nazionale de Nápoles donde puede distinguirse la figura de la madre, y el hijo ya adolescente, dentro de una especie de caja que simula una gran cesta⁸²⁸. No obstante, a medida que pasa el tiempo es difícil encontrar muchos ejemplos del episodio del cofre en las manifestaciones artísticas⁸²⁹.

En este catálogo se ha incluido una obra pictórica llevada a cabo por Sir Joshua Reynolds en la cual retrató a Ms. Kitty Fischer bajo la apariencia de Dánae (nº.inv.184). Para ello, el artista británico ha escogido el episodio en el cual Zeus, en forma de lluvia de oro, cae sobre la mujer fecundándola. Como ya se ha comentado, este episodio se representó en muchas ocasiones que deben estar presentes en el momento de analizar el retrato del siglo XVIII. Conservamos representaciones antiguas de la lluvia dorada, por ejemplo, en la crátera que conserva el Museo Hermitage de San Petersburgo (c. 490 a.C). En ella se distingue una decoración de figuras rojas sobre fondo negro. Es una mujer tumbada que mira hacia la parte superior desde donde cae la lluvia dorada representada a modo de rayas⁸³⁰. La figura aparece vestida con un peplo y esto es significativo pues según se avanza en el tiempo, Dánae va siendo representada con menos ropa hasta aparecer desnuda por completo. Y es que, efectivamente, la heroína normalmente aparece representada o bien tumbada o bien sentada, mientras que eleva la

⁸²⁶ Hyg., *Fab.*, LXIII; Apol., *Bibl.*, II, 4,1-2; Mafre 1986, *Dánae*, LIMC, Vol. III.1, p. 325; Romero Recio 2000f, *Dánae*, p. 239; Elvira Barba 2008, pp.107-108; Revilla 2009, p. 187.

⁸²⁷ Mafre 1986, *Dánae*, LIMC, Vol. III.1, p. 326.

⁸²⁸ Mafre 1986, *Dánae*, LIMC, Vol. III.2, p. 247, fig. 54.

⁸²⁹ Elvira Barba 2008, p.107.

⁸³⁰ Pertenecen a este momento también gemas que presentaban esta decoración y que para acoplar la figura al espacio que tenían, comenzaron a representarla de pie pero tratando de recoger la lluvia dorada que se escenificaba con pequeños puntos o rayas como, por ejemplo, el anillo de oro con decoración figurativa con el tema de la lluvia de oro conservado en el Museo Hermitage de San Petersburgo (s. V a.C).

https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/09.%20jewellery/2661720!/ut/p/z1/04_Sj9CPykssy0xPLMnMz0vMAfIjo8zi_R0dzQyNnQ28_JJNXQwc_YMCTIOc_dwNDE30w8EKDHAARwP9KGL041EQhd94L0IWAH1gVOTr7JuuH1WQWJ_Khm5mXlq8fYWCPp5CVWp6ak5NaVKkfYWRmZmhuzAB0TRSaeZ7e5kDzQkw9_P3DnI2cTaAK8Li_oIDc0osrHwyDTUVERAA2shqQ!/dz/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/?lng=es [Recurso en línea. Consulta: 30 de noviembre de 2019].

mirada hacia la zona superior contemplando lo que cae desde arriba, la lluvia dorada, en el aspecto de gotas de varias formas. Es a partir del siglo V a.C. cuando Dánae interviene en la lluvia al recoger las gotas en un paño que sujeta con ambas manos y con el que consigue hacer la forma de un recipiente y fue en el último tercio del siglo cuando su pecho comenzó a descubrirse dejando caer sobre él las gotas⁸³¹. En algunas ocasiones, se incluyó la figura de Eros simbolizando el amor de Zeus por la bella princesa, y en otras se añadió la figura del propio Zeus en apariencia joven, aunque lo común es que apareciese únicamente ella⁸³².



Fig. 26

Durante la época medieval se siguió representando este episodio relacionado con la figura mitológica de Dánae e iba adquiriendo un carácter más religioso que hizo, según Miguel Ángel Elvira Barba, que se le comparase con la Virgen María, fecundada de una forma similar, sin acto sexual⁸³³. La figura de Dánae aparece representada, como era común en el momento, con vestimenta propia del Medievo y como decoración de libros o manuscritos. Es en época moderna, a través de la obra de artistas como Correggio (1531-1532, Galleria Borghese), Tiziano (1560-1565, Museo del Prado) o Hendrick Goltzius (1603, County Museum of Art), cuando Dánae pierde por completo su ropa mostrándose desnuda y tumbada en un lecho mientras espera tranquila la lluvia dorada.

Esta lluvia había sido representada con rayas o puntos y comienza a adquirir otras representaciones. Aparece en alguna ocasión como un rayo, atributo iconográfico de Zeus, y comenzará a aparecer representada en forma de monedas. La representación

⁸³¹ Mafre 1986, *Dánae*, LIMC, Vol. III.1, p. 335.

⁸³² Mafre 1986, *Dánae*, LIMC, Vol. III.1, pp. 335-336.

⁸³³ Elvira Barba 2008, p. 107.

de monedas junto a la sensualidad que presentaba la mujer retratada relacionó este episodio mitológico con el mundo de la prostitución. Además, la representación de la propia escena transformó el mensaje, pues la figura de Dánae empezó a plasmarse transmitiendo al espectador una sensación de placer que se adivinaba por la postura con la que aparecía. Por otro lado, que la lluvia dorada se transformase en monedas se relacionaba con el pago por los actos sexuales. Además, la anciana que empezó a aparecer en las escenas aludía a la típica alcahueta que se encargaba de recoger las monedas que caían del cielo, como se puede distinguir a la perfección en todas las versiones que llevó a cabo Tiziano de este episodio⁸³⁴.

En el retrato realizado por Reynolds, la figuración es un tanto abstracta lo que dificulta distinguir la moneda como tal aunque existe, la mujer aparece casi vestida por completo y sentada, eso sí, representada en un ámbito íntimo que contribuye a crear una escena sensual.

DIANA

Fue una de las divinidades mayores del Olimpo, hija de Zeus y de la diosa Leto⁸³⁵. Es la diosa itálica identificada con Artemisa y considerada como la diosa de la castidad, de los alumbramientos, de los bosques y de las cacerías; aunque también se le atribuyen otras acepciones como la asimilación con la diosa Selene desde el siglo V a.C., similar a lo que le sucede a su hermano Apolo con el dios solar Helios. Tuvo mucho que ver en esta asimilación la práctica común de representar a las divinidades paganas a través de la astrología. Su carácter está marcado no solo por una significación abstracta como deidad de la caza y de la virginidad, sino por la oposición a las demás diosas, que la hace ser protagonista de numerosos mitos que la presentan como una divinidad vengativa que no se deja manipular con facilidad⁸³⁶.

⁸³⁴ Las versiones de Dánae y la lluvia de oro realizadas por Tiziano se encuentran en diferentes museos: 1545-1546, Museo de Capodimonte, Nápoles; c. 1553, Aspley House, Londres; 1553-1554, Museo del Hermitage, San Petersburgo; c.1565, Museo del Prado, Madrid y 1554, Kunsthistorisches Museum, Viena.

⁸³⁵ Hes., *Teog.* 15; Apol., *Bibl.*, I, 4, 1-3; Martínez Maza 2000b, *Diana*, p. 255; Revilla 2009, p. 204.

⁸³⁶ «Canto a la tumultuosa Artemis, la de las áureas saetas, la virgen venerable, cazadora de venados, diseminadora de dardos, la hermana carnal de Apolo el del arma de oro, la que por los montes umbríos y los picachos batidos por los vientos, deleitándose con la caza, tensa su arco todo él de oro, lanzando dardos que arrancan gemidos. Retemblan las cumbres de los elevados montes y retumba terriblemente el bosque umbrío por el rugido de las fieras. Se estremece también la tierra y el mar prodigo en peces. Pero ella, que tiene un ardido corazón, se dirige de un lado a otro, arruinando la raza de las fieras [...]».

En la Historia del Arte es una de las divinidades con mayor protagonismo. Desde su asimilación con la Potnia Theron en el mundo micénico, es constante una representación según la cual se muestra a la diosa de múltiples maneras aunque siempre con los mismos atributos iconográficos. Comenzó a ser representada como cazadora a partir de la época arcaica⁸³⁷. El arco, el carcaj con las flechas y los perros aludirán a su relación con el mundo cinegético; mientras que la media luna sobre su cabeza tendrá que ver con su asimilación con Selene.

Poco queda en las representaciones del siglo XVIII de las primeras apariciones en el arte de la Potnia Theron en las cuales, incluso, llegó a aparecer con alas. Más tarde, en época clásica sus representaciones mostraron una fuerte relación con la actividad de la caza, y destacaron por ir configurando paulatinamente la forma en la que se va a vestir a la divinidad con o sin peplo y jugando con las medidas de la falda para evitar caer en lo indecoroso⁸³⁸.

En la época medieval consiguió estar presente debido a su carácter virginal que justificaba su representación en algunos espacios, aunque con una apariencia de dama medieval, como por ejemplo en algunas de las ilustraciones de los *Ovidios moralizados*⁸³⁹. En época renacentista recuperó su apariencia clásica, aunque seguía destacando ante todo su virtud como virgen y solía mostrarse como una mujer joven con el cabello recogido en la nuca y acompañada de sus atributos de caza. Su carácter virginal justificó la asimilación con algunas mujeres del momento. Destaca el curioso caso de la decoración del Monasterio de San Paolo de Parma realizada por el artista Correggio en el año 1519. La Abadesa Giovanna da Piacenza que poseía un alto nivel cultural, encargó la decoración de la Cámara de San Paolo al pintor que creó un espectacular programa iconográfico en torno a la figura de Diana. Todo apunta a que se establecía, de esta manera, una asimilación entre la abadesa y la divinidad a través de uno de los aspectos comunes entre ambas mujeres: la virginidad⁸⁴⁰.

Himno homérico XXVII a Artemis, I-X, *Himnos Homéricos. La «Batracomimaquia»*, (1978), trad. A. Bernabé Pajares, Gredos, p. 287.

⁸³⁷ Kahil - Icard 1984, *Artemis*, LIMC, Vol. II.1, p. 740.

⁸³⁸ En relación a la transformación que sufre su vestimenta, véase Elvira Barba 2008, p. 186.

⁸³⁹ Franco Durán 1997.

⁸⁴⁰ Barocelli 2010.



Fig. 27

En este catálogo se ha recogido un elevado número de retratos, 51, en los que la modelo ha sido asimilada a Diana, lo que convierte a esta divinidad en uno de los personajes mitológicos más recurrentes para los artistas del siglo XVIII, ocupando un 19% de participación en este elenco. Aunque sean tantos los retratos mitológicos en los que aparece, su representación es bastante similar y muchos de los retratos comparten numerosos aspectos que configuran una imagen característica de esta figura. En primer lugar, siempre se va a utilizar como escenario un espacio externo y natural que suele identificarse con un bosque al incluir árboles o montañas, algo que es bastante corriente si se tiene en cuenta que fue la diosa de los bosques. En segundo lugar, y en cuanto a la figura femenina se debe hacer hincapié en que la modelo se asociaba a Diana a través de los atributos iconográficos pero no con su apariencia. Es decir, ni el vestido, ni el peinado, ni la actitud son propias de la divinidad. Por un lado, el peinado y el vestido que se va a escoger para estos retratos tendrán mucho más que ver con la moda del siglo XVIII que con el mundo antiguo. Los vestidos son aparatosos en su mayoría, no resultan muy apropiados para moverse por el campo. Suelen seguir un esquema que consiste en un vestido azul y un manto rojo que se representa rodeando el busto de la modelo, o viceversa, vestido en tonos rojizos y manto azulado. Muchas de ellas se representaron respetando este esquema, en algunos casos el artista, como se puede apreciar en las obras de Nattier, añade un manto que se asemeja a la piel de un animal salvaje⁸⁴¹. Si echamos la vista atrás encontramos una similitud en la Historia del Arte de una mujer que tuvo relación con estos colores en sus prendas, la Virgen en el mundo cristiano. Se puede apreciar en multitud de obras que se van sucediendo a lo largo del tiempo como, por ejemplo, *La Virgen de la granada* de Fray Angelico (c. 1426, Museo

⁸⁴¹ Por regla general, en sus retratos mitológicos viste a Diana con un vestido blanco con un manto rojizo y acompañado de una estola, frecuentemente, de piel de guepardo. (Nº.inv.139, 143, 144, 147, 148, 151, 152, 156, 158, 162).

del Prado), *La Virgen del jilguero* de Rafael (1505-1506, Galleria degli Uffizi) o la *Anunciación* de Esteban Murillo (1655-1660, Museo Hermitage, San Petersburgo).



Fig. 28



Fig. 29



Fig.30

De esta manera, y en el mundo artístico, se establecen paralelismos entre las divinidades, Diana y la Virgen María pues, además, ambas representaban la castidad y la virginidad por lo que resultó sencillo asimilar sus iconografías, siendo la Virgen María una fuerte influencia para las representaciones de Diana en el siglo XVIII. También compartieron el atributo de la media luna, Diana sobre su cabeza como se va a apreciar en la mayoría de estos retratos y la Inmaculada concepción a los pies, como representa Esteban Murillo en la *Inmaculada concepción de los venerables* (1660-1665, Museo del Prado).

No puede obviarse que hay diferencias al cubrir el cuerpo de la mujer, en época clásica, en el Renacimiento y en el Barroco, momentos en los que Diana aparecía frecuentemente representada medio desnuda con una prenda que tapaba parte de su cuerpo pero que solía dejar, por ejemplo, el pecho al descubierto. Los retratos mitológicos no mantienen esa tendencia y las mujeres no aparecen enseñando su cuerpo, sino con vestidos que permiten apreciar lo que en ese momento se consideraba decoroso que mostrase una dama. No obstante, aún así, algunos artistas no respetaron esto. En primer lugar, Rosalba Carriera representó a sus modelos con poca ropa, en retratos de busto donde el pecho quedaba al descubierto; y en segundo lugar, Jean-Marc Nattier, aunque no presenta a sus modelos desnudas, es llamativo como la apertura de su escote ha crecido si se compara con las restantes representaciones⁸⁴².

⁸⁴² Rosalba Carriera, que realizó sus retratos mitológicos en formato de busto, añadió a los peinados de sus modelos unas perlas a modo de decoración que mucho tienen que ver con las representaciones de

En cuanto a los atributos, los relacionados con el ámbito cinegético están muy presentes en los retratos mitológicos. El arco suele sujetarlo con sus manos y el carcaj con las flechas aparece colgado de la espalda. En cuanto a la representación del arco es notable que la mayoría de artistas decidieron otorgarle un carácter de lo más infantil. Son arcos pequeños, casi de juguete, más similares a los que solía llevar Cupido que a los de una gran cazadora, como se puede apreciar en el retrato de Sarah Lady Fetherstonhaugh realizado por Pompeo Batoni (nº.inv.8). También, en algunas ocasiones, la modelo aparecía jugando con las flechas como representó François Dupont (nº.inv.78). En relación a los animales de caza, son muchas las representaciones en las cuales se han incluido perros, sobre todo el galgo, que acompañan a Diana, siempre a su lado y mostrando una actitud cariñosa como se aprecia en el retrato de Teresa Ugurgieri Spinola de Pompeo Batoni (nº.inv.17) o en el retrato de la condesa de Montsoreau y su hermana como Diana y su asistente (nº.inv.120) donde el perro se ha representado bocarriba buscando la atención del modelo. Los animales cazados o que pretenden ser cazados no aparecen en estos retratos mitológicos. En el retrato nº.inv.7, realizado por Pompeo Batoni aparece una liebre muerta en el suelo, pero es la única referencia.

Estos aspectos configuraron la presencia de una Diana nada agresiva que no muestra su lado vengativo ni salvaje, sino que adopta una postura mucho más delicada⁸⁴³. Diana posa con magnificencia y delicadeza adoptando actitudes tranquilas y pausadas. No es representada en acción corriendo por los bosques detrás de su presa como llegó a representar Rubens en la obra *Diana cazadora y sus ninfas* (1636-1639, Musée du Louvre).



Fig. 31

mujeres del pintor Rubens. Se puede apreciar dicha similitud al comparar las Dianas de Carriera (nº.inv.30, 31, 38, 41, 47, 53 y 55) con obras como *Las Tres Gracias* de Rubens (1630-1635, Museo del Prado).

⁸⁴³ En el episodio mitológico de Calisto, Diana, muestra su lado más vengativo. Ov., *Met.*, II, 401-496, de igual manera que en el episodio de Acteón. Ov., *Met.*, III, 138-253.

Su actitud no es dinámica y el poco movimiento que se aprecia en los retratos mitológicos tiene más que ver con movimientos de una bailarina que de una cazadora como se distingue en los retratos de Jean Ranc (nº.inv.171 y 173).

DIDO

Fue la reina de Cartago y, aunque su fama se extendió por su protagonismo en la *Eneida* de Virgilio, su existencia se remonta al mundo fenicio cuya leyenda pareció inspirar a Virgilio. Hija del rey Tiro, Dido o Elisa heredó junto a su hermano Pigmalion las riquezas que poseía su padre al morir⁸⁴⁴. Movido por la codicia, su hermano mató a su esposo Siqueo y Elisa espantada huyó, asentándose en tierra africana donde la recibieron con gratitud. Debido a su ingenio consiguió un amplio terreno en el que poder fundar una ciudad y cuando consiguió establecerse de nuevo el rey indígena Iarbas pidió su mano amenazándola con la guerra sino la conseguía. Elisa obtuvo un plazo de tres meses para poder todavía honrar a su difunto marido y cuando concluyó el plazo se suicidó arrojándose a una pira en llamas⁸⁴⁵.

En la *Eneida* su protagonismo se debe a su aparición al final del libro I cuando inicia el pasaje del banquete⁸⁴⁶. Durante los libros II y III, y mediante un *flashback*, Eneas narra la caída de Troya por lo que es libro IV el que realmente concentra el episodio con Dido y el amor que surge entre esta pareja y su trágico final con el suicidio de la mujer⁸⁴⁷. El episodio que más interesa en relación al análisis de este catálogo es el correspondiente al momento principal llevado a cabo en el libro I cuando inicia el banquete ofrecido por la propia Dido a su huésped y que estará caracterizado por el lujo que presenta y por aparecer la figura de Amor-Ascanio a los pies de Dido como se puede observar en la obra de Francesco Solimena (1730, National Gallery, Londres) en la cual aparece Cupido retratado bajo la apariencia de Ascanio, el hijo de Eneas. (Fig. 32).

⁸⁴⁴ Elisa es el nombre tirio de la reina Dido, por eso en la *Eneida* encontramos como es llamada así en algunas ocasiones.

⁸⁴⁵ Hyg., *Fab.*, CCXLIII, 7; Martínez Maza 2000c, *Dido*, pp. 256-257; Revilla 2009, p. 205; Grimal 2010, p. 137.

⁸⁴⁶ En la Antigüedad ya se representó la llegada de Eneas a la corte de Dido. Simon 1997, *Dido*, LIMC, Vol. VIII. 2, p. 356. fig.2.

⁸⁴⁷ Vir., *En.*, I, II, III, IV.



Fig.32

Fue Sir Joshua Reynolds quién retrató a una mujer bajo la apariencia de Dido, Lady Waldegrave y su hijo como Cupido. Llevó a cabo la composición en un esquema de busto donde aparece la mujer abrazando al pequeño Cupido. Los atributos son mínimos, Dido sujeta un manto de carácter regio en torno a la figura de su hijo que se recoge en el pecho de su madre mostrando un rostro de satisfacción. Reynolds no ha querido representar el episodio trágico del que fue protagonista Dido y que tantas veces inspiró a los artistas, sino que seguramente debido a un encargo de una madre que quería aparecer representada junto a su hijo, el pintor decidió optar por esta representación.

Su identificación la conocemos porque el propio artista la indicó, sino hubiera sido muy difícil distinguirles. Como se comentaba con anterioridad, la relación de Dido con Cupido que ha sido manifestada en esta composición proviene del libro I de la *Eneida* cuando Eneas llega junto a su hijo Asclepio al recibimiento de Dido, aunque el pequeño no es en realidad él, sino Cupido que ha adquirido su forma y que trata de evitar un posible engaño de Juno:

«Mas Venus Cíterea nuevas mañas y nuevo plan combina: que Cupido del tierno Ascanio el aire y rostro finja y, al venir con los dones, a la reina toda en amor la inlame la evore con furiosa pasión. Teme el albergue que puede ser fatal, teme del Tirio la sabida doblez; Juno la angustia y su odio, por las noches, la desvela. [...]»⁸⁴⁸.

«La treta que te pido, es que una noche, sólo una noche, su semblante finjas, y simulando el conocido rostro, seas niño por él. Y cuando Dido, arrobada de gusto, en su regazo te acoja en el banquete, entre los vinos, te abraza y largos besos te prodigue, alzas ti en ella tus secretas llamas, veneno que la engañe y que no sienta»⁸⁴⁹.

⁸⁴⁸ Virgilio Marón, 2009, *Eneida*, trad. J.C. Fernández Corte, Cátedra, Madrid, Libro I, 950-954, p. 156.

⁸⁴⁹ Virgilio Marón, 2009, *Eneida*, trad. J.C. Fernández Corte, Cátedra, Madrid, Libro I, 982-990, p. 157.

El mandato de Venus fue representado en varias obras pictóricas. Además del óleo ya visto de Solimena se puede distinguir la misma escena en obras como *El Banquete de Dido* de Gerard de Lairese (1669, Staatsgalerie im Neuen Schloss, Bayreuth) en el cual, Cupido bajo la apariencia de Ascanio, se representa en el regazo de Dido que lo acaricia con dulzura o, incluso de forma anterior, ya había aparecido en la edición de la *Eneida* de Sebastian Brand que recoge los 136 grabados de la primera edición ilustrada de Virgilio y uno de ellos muestra como desde el ángulo superior izquierdo, Venus envía a Cupido al banquete (Fig. 33).



Fig. 33

DIONISO

Es el dios de la viña, del vino y del delirio místico, hijo de Zeus y de Semele, por tanto pertenece a la segunda generación de los Olímpicos⁸⁵⁰. Procedente de Frigia y Tracia llegó a Grecia como dios de la vegetación y de la vid, de ahí su relación con el vino. Pronto se asimiló a su figura una actividad caracterizada por el *enthousiasmós*, una actitud relacionada con el alcohol, el sexo y el desenfreno que hizo que su representación en el arte cambiase súbitamente en época clásica, de apreciar a un señor con barba a distinguir a Baco como un individuo de aspecto juvenil, imberbe a partir de

⁸⁵⁰ Sobre su nacimiento: Hyg., *Fab.*, CLXVII, CLXXIX; Apol., *Bibl.*, III, 4,3; Gasparri – Veneri 1986, *Dionysos*, LIMC, Vol. III.1, pp. 414-514; De la Vega 2000c, *Dioniso*, pp. 261-262; Revilla 2009, p. 208; Grimal 2010, pp. 139-140. Su asimilación con Baco es analizada en LIMC. Gasparri 1986, *Dionysos-Bacchus*, LIMC, Vol. III.1, pp. 540-566.

las representaciones del siglo V a.C., como se puede observar en la escultura de *Baco* realizada en torno al 150 d.C. (copia romana, Museo del Prado) (Fig.34)⁸⁵¹.

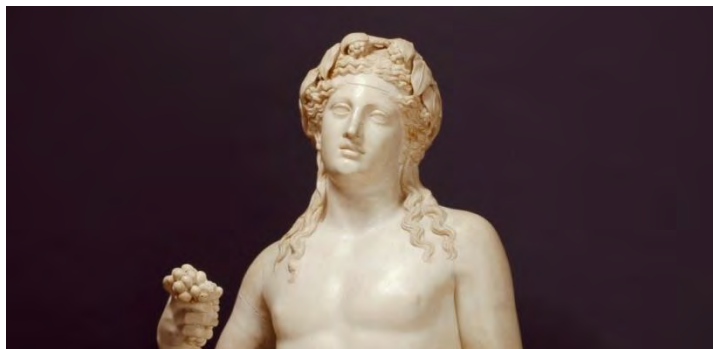


Fig.34

Sin embargo, también fue considerado un dios civilizador que recorría las diferentes partes del mundo difundiendo la cultura de la vid y estableciendo la paz allá donde fuese necesario, aspecto que le convirtió en una divinidad bastante ambigua⁸⁵².

Se han encontrado dos retratos mitológicos que representan a un modelo bajo la apariencia de Baco en dos modalidades diferentes: Baco adulto y Baco niño⁸⁵³. El primero de ellos, realizado por Alexis Grimou (nº.inv.93) ha escogido a Baco adulto. Solía aparecer semidesnudo en las representaciones de la Antigüedad, únicamente aparecía cubierto por la piel de un animal, que frecuentemente era de cervatillo o de pantera, aunque en esta composición resulta imposible comprobar si se trata de un animal o de otro. En este retrato se han representados otros atributos como un vaso para beber, que en este caso no es ni el ritón ni el *kántharos*, y el tirso en una de sus manos⁸⁵⁴. Por otro lado, el retrato grabado por John Raphael Smith (nº.inv.232) presentaba al pequeño Henry George Herber como Baco niño⁸⁵⁵. El artista ha preferido

⁸⁵¹ Muchas fueron sus representaciones con barba. Se pueden encontrar algunos ejemplos en LIMC, por ejemplo, un vaso ático de figuras negras del Musée du Louvre, en el cual aparece el dios representado con barba y acompañado de ménades. Gasparri – Veneri 1986, *Dionysos*, LIMC, Vol. III.2, p. 333, fig. 328.

⁸⁵² De la Vega 2000c, *Dioniso*, p. 262.

⁸⁵³ En relación a esto, hay que distinguir dos ejes que caracterizaron su figura. Por un lado, «un complejo mítico que hace de Dioniso un conquistador y un héroe cultural y, por otra parte un mito antropogónico formulado en el ambiente órfico en el que Dioniso- Zagreo aparece como un niño-dios martirizado». De la Vega 2000c, *Dioniso*, p. 261.

⁸⁵⁴ El tirso es una vara adornada con hojas de hiedra y parra, que presenta, en uno de sus extremos, un elemento decorativo que se asimila a una piña, aludiendo al pino que fue el árbol característico de Tracia, donde comenzó el culto a Baco. Desde época arcaica, la representación de Dionisos solía incluir una gran rama de parra o de hiedra. Elvira Barba 2008, p. 264. Para conocer con detalle todos sus posibles atributos, véase Gasparri – Veneri 1986, *Dionysos*, LIMC, Vol. III.1, p. 415.

⁸⁵⁵ En la Antigüedad clásica se representó en varias ocasiones a Dioniso niño. En primer lugar, se debe tener en cuenta que podía aparecer solo, acompañado de Mercurio, con silenos, con sátiros, con ninfas o con Júpiter. No fue muy común encontrarle representado de forma individual en edad infantil, como aparece en el retrato mitológico de Smith y las representaciones que aparecen son propias de las

alejarse de la representación más común utilizada para referirse al dios niño, pues fue común representar escenas de idílica crianza del pequeño con ninfas y sátiros o acompañado por la figura de Hermes como aparece configurado en la escultura de Praxiteles *Hermes con el niño Dioniso* (s. V a.C, Museo arqueológico de Olimpia)⁸⁵⁶. Se reconoce por los animales que le acompañan, una especie de tigre o pantera, el tirso tirado en el suelo y la vegetación que le acompaña⁸⁵⁷.

FLORA

Es una de las divinidades asociadas a la vegetación, sobre todo, al florecimiento de ésta. Fue adorada en las poblaciones itálicas y llegaron a otorgarle hasta un mes específico de adoración, el abril del calendario romano cuando comienzan a florecer las plantas⁸⁵⁸.

Sus representaciones en el mundo antiguo fueron muy escasas, Miguel Ángel Elvira Barba menciona solo dos representaciones de «dos monedas tardorrepublicanas que muestran su perfil sonriente coronado por una guirnalda»⁸⁵⁹.

Es otra de las figuras mitológicas a la que más recurrieron los artistas del Retrato Mitológico para representar a sus modelos. Con un número un poco más bajo que el correspondiente a Diana encontramos que son 32 veces las que se ha asimilado la modelo a la figura mitológica de Flora. Se hace necesario resaltar que fueron varios los artistas que optaron por ello, aunque como sucedía con las otras figuras, el esquema iconográfico es bastante similar.

Es frecuente encontrar retratada como Flora a una modelo de apariencia joven que se representa a tres cuartos, salvo en algunas excepciones como el retrato de la duquesa de Berry de Nicolas de Largillière en el cual aparece su figura completa (nº.inv.117). Las modelos se distinguen como Flora por ir acompañadas del atributo

decoraciones de monedas. Gasparri – Veneri 1986, *Dionysos*, LIMC, Vol. III.1, p. 479, fig. 669, 670 y 671.

⁸⁵⁶ Referido a la cuestión de quién cuidó a Dioniso, De la Vega aludía en el *Diccionario de mitología universal* que existían sobre ello y que derivaban de varias tradiciones. En primer lugar, y según la tradición beocia, que hubiera sido cuidado por las musas. En segundo lugar, cuidado por las ménades (tradición de Asia Menor) o, por último, atendido por las ninfas de Nisa. De la Vega 2000c, *Dioniso*, p. 261.

⁸⁵⁷ En cuanto a los animales que solían acompañarle, destacaron el toro, el cervatillo, el lobo, la pantera, el leopardo o la cabra, éste último señalado en Ap., *Bibl.*, III, 4, 3.

⁸⁵⁸ Hosek 1988, *Flora*, LIMC, Vol. IV.1, pp. 137-139; Martínez Maza 2000d, *Flora*, p. 341; Revilla 2009, p. 273; Grimal 2010, p. 204.

⁸⁵⁹ Elvira Barba 2008, p. 346.

iconográfico en cuestión: las flores que pueden aparecer representadas en multitud de variantes, pero se han distinguido algunas formas concretas. En primer lugar, pueden representarse en el regazo de la mujer, acumuladas en cestos, en ramos o en coronas que sujetan directamente las modelos. En la famosa pintura de Flora, encontrada en el yacimiento de Herculano y conservada hoy en el Museo Archeologico Nazionale de Nápoles se puede apreciar cómo la divinidad está recogiendo flores que acumula en su regazo (siglo I d.C.). En segundo lugar, pueden aparecer en su cabeza a modo de tocado como diademas, ramilletes o acumuladas en cestos que deben sostener con una de sus manos como se puede apreciar en el retrato que Vigée Le Brun realizó de la princesa Evsokkia Ivaovna Golitsyna (nº.inv.266) y de su hija (nº.inv.265). En cuanto a éste último, Joseph Baillio identificó como fuente primordial los frescos de la Villa de Ciceron de Pompeya⁸⁶⁰.

Luca Giordano realizó una composición pictórica de Flora en la que la figura presentaba un enorme tocado floral, del cual rebosaban pequeñas florecillas de diversos colores (c.1697, Museo del Prado) que puso servir de inspiración para los artistas sucesivos a la hora de representar esta divinidad. En tercer lugar, las flores pueden aparecer dispuestas como guirnaldas que cuelgan de su cuerpo o con las que juegan como dispone François-Hubert Drouais (nº.inv.71 y nº.inv.76). Por último, se puede apreciar que en alguna ocasión, la modelo sujeta un báculo coronado por elementos vegetales como representó Sir Joshua Reynolds a Amelia Watts (nº.inv.178).



Fig. 35

⁸⁶⁰ Baillio *et alii*. 2015, p. 203.

En determinados retratos, que fueron realizados por Rosalba Carriera (nº.inv.25 y nº.inv.26), como refuerzo simbólico la modelo sostiene con una de sus manos una única flor que muestra al espectador disponiéndola a la altura de su rostro, elemento que se convierte en característico de su representación y que recuerda al esquema compositivo que plasmó el artista Bartolomeo Veneto en el retrato que realizó de una cortesana como Flora (c. 1520, Städelches Kunst-institut und Städtische Galerie).

En cuanto a la vestimenta, los vestidos, aunque siguen siendo propios del siglo XVIII, no son tan aparatosos como sucede en las representaciones de otras figuras, sino que se han reducido a modelos sencillos que permiten que el espectador preste más atención a los rostros. Todos ellos cuentan con un pronunciado escote, y en el caso de Rosalba Carriera el vestido no cubre el pecho en su mayoría por lo que estos retratos poseen un fuerte contenido erótico. Alexandre Roslin también decidió pintar a sus modelos con uno de sus pechos al desnudo (nº.inv.229 y nº.inv.230), de manera que, consiguió otorgar a la composición un carácter sensual. Por otro lado, una de ellas (229) posee un carácter más divino debido al escenario celestial que enmarca la composición.

FURIAS

Son consideradas demonios procedentes del infierno y pronto se asimilaron a las erinias griegas⁸⁶¹. Éstas, según los mitógrafos primitivos, nacieron de la sangre derramada de la mutilación de Urano por lo que son consideradas como unas de las divinidades más antiguas, y por tanto, no se someten a la voluntad de los dioses de la generación joven⁸⁶². Aunque en origen no se determinó un número exacto de erinias, es cierto que poco a poco se va configurando el número de tres, como sucedía con las parcas o moiras. Su función oscilaba entre el aspecto vengativo y el aspecto justiciero interpretado en el castigo que otorgaban a aquellos que cometen faltas. Se convirtieron en las divinidades de los castigos infernales y, además, fueron ellas las responsables de las desgracias de algunas familias como, por ejemplo, de la familia de Agamenón por haber ofrecido a Ifigenia en sacrificio⁸⁶³. Es este episodio el que inspiró el retrato realizado por Tischbein y que se ha analizado con anterioridad, al estudiar la figura mitológica de Ifigenia, al incluir las dos figuras de las Furias detrás de ésta y Orestes.

⁸⁶¹ Sarian 1986, *Erinyes*, LIMC, Vol. III.1, pp. 825-843; Martínez Maza 2000e, *Furias*, p. 348; Revilla 2009, p. 237.

⁸⁶² Hes., *Teog.*, 185; Hyg., *Fab.*, prólogo, III; Apol., *Bibl.* I, 1, 4.

⁸⁶³ Grimal 2020, p. 170.

En la acuarela que realizó el artista (nº.inv.237) la cual, seguramente, sirviese como estudio para el retrato completo, las Furias pueden analizarse con mayor precisión que en el retrato nº.inv.238 y descubrir cómo sus rostros están representados con gran detalle.

Su representación iconográfica varió en el tiempo y estuvo siempre caracterizada por presentar a mujeres con un cabello enredado del que surgían serpientes y por ir acompañadas por elementos como látigos, alas o antorchas⁸⁶⁴. En la obra de Tischbein, la antorcha aparece representada tras la cabeza de una de las Furias, y si se observa el cabello se puede distinguir la cabeza de una serpiente, aspectos que indican ante qué personaje mitológico nos encontramos. Este esquema iconográfico se puede distinguir en una de las decoraciones de cráteras que poseía Lord Hamilton, cuyos protagonistas eran dos Furias con antorchas y con la figuración de serpientes en sus cabezas que aparecían flanqueando a Orestes, y que pudo ser vista por Le Brun durante su estancia en Nápoles.



Fig. 36

GANÍMEDES:

Procedente de Troya, su linaje es confuso, es decir, o bien pertenecía a la familia de Tros o bien podía ser considerado el hijo de Laomedonte⁸⁶⁵. Zeus lo raptó cuando tan solo era un joven, sorprendiéndole mientras guardaba el rebaño de su padre. Le llevó al Olimpo donde comenzó a desarrollar las tareas propias del copero de los dioses, escanciando el néctar, de manera que reemplazó en esta función a Hebe⁸⁶⁶. Este

⁸⁶⁴ Elvira Barba 2008, p. 152. Las alas fueron elementos muy comunes en las representaciones antiguas. Como se puede apreciar en la estatua en bronce de Irina (región del Vesubio, British Museum). Sarian 1986, *Erinyes*, LIMC, Vol. III.2, p. 595, fig. 6.

⁸⁶⁵ Considerado hijo de Asáraco por Higino. Hyg., *Fab.*, CCXXIV, 4.

⁸⁶⁶ Sichtermann 1988, *Ganymedes*, LIMC, Vol. IV.1, pp. 154-169; Muñiz Grijalvo 2000a, *Ganímedes*, p. 352; Revilla 2009, pp. 284-285; Grimal 2010, p. 210.

rapto responde a un deseo homosexual que anunciaron los poetas antiguos. Para Homero fue raptado por su belleza por los dioses, mientras que para Hesíodo Zeus ya estaba enamorado del muchacho⁸⁶⁷. Ovidio alude a que el rapto lo llevó a cabo el águila que no era más que Zeus transformado: «Sin embargo, no se digna convertirse en un ave distinta de la que podía llevar sus armas. Y sin tardanza, golpeando el aire con sus engañosas alas, rapta al Iliada, que también ahora mezcla las bebidas y, sin que Juno lo quiera, escancia el néctar de Júpiter»⁸⁶⁸.

En el arte antiguo se pueden apreciar muchos ejemplos de esculturas y relieves donde Ganímedes es el protagonista. Por ejemplo, se puede ver su representación en el ánfora conservada en el Museo de Orvieto donde aparece desnudo junto a Júpiter que parece ir tras él⁸⁶⁹. También, aparece sirviendo el néctar al dios supremo en decoración cerámica como se puede ver en la fig. 37 (Musée du Louvre). En la mayoría de las representaciones aparece acompañado del caprichoso Júpiter quién establece una clara diferenciación de edad, pues mientras esta figura aparece representada como un hombre adulto, frecuentemente con barba, Ganímedes es apenas un muchacho. La relación con Júpiter también se plasmó al representar a éste como un águila, tal y como vemos en el retrato mitológico que realizó Javier Ramos (nº.inv.166), destacando piezas como la siguiente amatista.



Fig. 37



Fig. 38

Durante la Edad Media pudo sobrevivir porque se le otorgó un simbolismo de liberación de las almas y no, evidentemente, porque estuviese vinculado con la

⁸⁶⁷ Hom., *Il*, XX, 230-237; Apol., *Bibl.*, II, 5, 9; Ov., *Met.*, X, 155-16; XI, 756-753.

⁸⁶⁸ Ovidio Nasón, 2011b, *Metamorfosis*, trad. C. Álvarez –RM^a Iglesias, Cátedra, Madrid, X, 157-161, p.561.

⁸⁶⁹ Sichtermann 1988, *Ganymedes*, LIMC, Vol. IV.1, p. 156, fig. 11.

homosexualidad⁸⁷⁰. Por ejemplo, en la Basílica de la Santa Magdalena en Vezelay, se puede distinguir que uno de los capiteles posee un bajorrelieve con el tema del rapto de Ganimedes. Un joven, totalmente vestido, ha sido cazado por un animal monstruoso que puede asemejarse a un águila y tras el cual se esconde un pequeño demonio, símbolo del mal. El joven muestra un rostro asustado y se dispone del revés sujetado por el pico del monstruo (Fig. 39).



Fig. 39

En época moderna las representaciones del rapto se sucedieron en obras de artistas como Girolamo da Carpi (1543-1544, Gemäldegalerie Alte Meister), Rembrandt (1635, Staatliche Dresden), Rubens (1636-1638, Museo del Prado) o Eustache le Sueur (1650, Musée du Louvre). El esquema compositivo solía responder a la representación de las dos figuras, el águila que sostenía al joven Ganimedes, mientras se alzaba en un vuelo dirección al Olimpo. Sin embargo, el retrato mitológico que se presenta en este catálogo realizado por Javier Ramos muestra un momento posterior, Ganimedes ya se ha convertido en copero de Zeus y aparece tranquilamente sentado en medio de un escenario celestial. La relación que establece con el águila ya no es de miedo o de alteración sino que el animal posado a su lado bebe con calma de la jarra que le ha ofrecido Ganimedes. Está completamente desnudo, excepto por un manto azulado que le cubre su zona más íntima y su tez se muestra pálida, combinando con un cabello dorado y rizado que le otorga un carácter divino. En 1510, Baldassarre Peruzzi pintó en la Villa Farnesina de Roma un rapto de Ganimedes, concretamente en uno de los hexágonos que bordeaban la zona central abovedada de la cubierta, en la Loggia di Galatea, como alegoría del signo del zodiaco de Acuario, la representación del

⁸⁷⁰ Elvira Barba 2008, p. 112.

muchacho es muy similar al retrato mitológico que pinto Javier Ramos. Es probable que el artista conociese la Villa Farnesina donde habría podido descubrir estas representaciones que, más tarde, influyeron en su obra.

LAS GRACIAS

Fueron divinidades relacionadas con la belleza, hijas de Zeus y Eurínome, y habitaron en el Olimpo en compañía de las Musas con las que establecieron ciertos paralelismos, como formar parte del séquito de Apolo⁸⁷¹. Son tres, llamadas por Hesíodo Eufrosine, Talía y Áglae relacionadas con la alegría, la festividad y la belleza⁸⁷². Elvira Barba señaló que es a partir del siglo V cuando empiezan a aparecer cogidas de la mano mientras bailan derivando, más tarde, al esquema más conocido en el que una de ellas da la espalda y las otras dos se muestran de frente, agarradas de la mano como se reconoce en el famoso óleo de Rubens (1630-1635, Museo del Prado)⁸⁷³. Aunque el significado de la representación de este grupo es de lo más interesante, debido a su multitud de interpretaciones, no se ha considerado su análisis, pues en este catálogo se han incluido tan solo dos retratos en los que se asimila la modelo a una Gracia, Mary Chaloner como Eufrosine (nº.inv.183) y la representación de una cabeza que George Romney caracterizó también como Eufrosine (nº.inv.225).

En el caso del primero de estos retratos es probable que el hecho de que Reynolds eligiese asimilar una modelo a esta figura mitológica responde a la atracción que sintió hacia el teatro. En este momento, adquirió gran popularidad la figura del poeta John Milton lo que produjo la publicación de una recopilación de sus poemas y canciones bajo el título *L'Allegro, Il Penseroso, Comus and Lycidas* en la cual aparecía mencionada Eufrosine⁸⁷⁴. La obra se llevó, incluso, al teatro haciendo que las actrices comenzasen a interpretar el papel de esta Gracia y consiguiendo popularizarla⁸⁷⁵. Por otro lado, en cuanto a su esquema compositivo ya se ha señalado en el propio análisis

⁸⁷¹ En LIMC se diferencian diferentes formas de representación de estas figuras mitológicas: solas, en el nacimiento de Venus, en el nacimiento de Pandora, en las bodas de Alkestis. Por otro lado podían aparecer de pie, danzando, caminando en procesión, danzando alrededor de una herma, junto a las ninfas o junto a las horas. Harrison 1986, *Charis/Charites*, LIMC, Vol. III.1 pp. 191- 203; Revilla 2009, p. 294; Grimal 2010, p. 87.

⁸⁷² Rubio Ribera 2000b, *Cárites*, p. 170; Hyg., *Fab.*, pról. XXIII; Para saber más sobre las Gracias, véase: Hom., *Il.*, V, 338; XIV, 267; XVII, 51; Hes., *Teog.*, 65, 910; Hes. *Trab.*, 74; Apol. *Bibl.*, I, 3,1.

⁸⁷³ Elvira Barba 2008, p. 259.

⁸⁷⁴ Milton 2016.

⁸⁷⁵ Davis-Hallet 2015, pp. 209-210.

del retrato, como una posible fuente la influencia de la obra de Giulio Romano, *Santa Margarita* (c.1518, Musée du Louvre).

HEBE

Hija de Zeus y de Hera, su carácter divino no la impedía ser la que servía al resto de dioses y asumir el papel de criada⁸⁷⁶. Su iconografía establece cierto paralelismo con la representación de Ganímedes cuando es representado sirviendo a Júpiter. En el caso de Hebe, se llegó a retratar en época antigua con alas pero, sin embargo, no se puede considerar que existan muchas representaciones. Hubo que esperar al Neoclasicismo para que esta figura mitológica adquiriese importancia, aspecto notable si se considera el elevado número de retratos mitológicos que se hicieron asimilando a la modelo a esta figura. En este catálogo se han incluido 29 obras que presentan un esquema iconográfico casi idéntico.

La modelo que se ha representado asimilada a Hebe se representa vestida, la mayoría de las veces, siguiendo la moda del momento exceptuando algún caso como, por ejemplo, el retrato que realizó Javier Ramos que presenta un aire más clásico al aparecer la modelo vestida con una túnica. Asimismo, la mujer siempre está sosteniendo la jarra y la copa que caracterizan su asimilación con la divinidad, instrumentos con los que sirve el néctar a los dioses.

Por otro lado, aparece acompañando a la figura femenina la representación de un águila que alude a la figura mitológica de Zeus⁸⁷⁷. Al analizar los retratos se pueden distinguir varias formas para pintar a este animal. Por un lado, águilas que simbolizan el poder del dios, son grandes y poseen una apariencia más salvaje como la que aparece en el retrato de Richard Cosway (nº.inv.58) o en el retrato de Sir Joshua Reynolds (nº.inv.190). Por otro lado, puede aparecer representada con un tamaño menor acompañando a la mujer, e incluso se pueden considerar más domesticas como es el caso del águila que se asemeja más a un animal de compañía, que retrató Pierre Gobert en su obra (nº.inv.85). También puede considerarse la opción de que aparezca representada de forma muy sutil, sin llamar la atención y de forma que simule solo una

⁸⁷⁶ Laurens 1988, *Hebe*, LIMC, Vol. IV.1, pp. 458-464; Muñiz Grijalvo 2000b, *Hebe*, p. 392; Revilla 2009, p. 307. Para saber más sobre Hebe: Hes. *Teog.*, 922; Hom., *Il.*, IV, 3; V, 722, 905; Hom., *Od.*, XI, 603; Apol. *Bibl.*, I, 3, 1; II, 7, 7.

⁸⁷⁷ En el mundo antiguo no fue común que Júpiter apareciese en representaciones de Hebe en figura de águila, sino que aparecía en forma humana a su lado. Se puede ver en la decoración de alguna pieza cerámica conservada en el Musée du Louvre. Laurens 1988, *Hebe*, LIMC, Vol. IV.1, p. 460, fig. 16.

oscura mancha en el lienzo, algo que sucede en el retrato de Tournières (nº.inv.244) o, incluso, puede suceder que solo aparezca la cabeza del animal como en la maravillosa obra de John Raphael Smith (nº.inv.233). Por último, se debe tener en cuenta que en algunas ocasiones el artista no incluyó la representación del animal, aunque no supone un problema de identificación pues el resto de elementos iconográficos poseen un fuerte simbolismo que identifica, sin lugar a duda, la figura mitológica.

Para completar el comentario de la representación de Hebe, se hace notar que en alguna ocasión aparece representada con una guirnalda de flores que cuelga de su pecho, por ejemplo Jean-Marc Nattier tiende a ello (nº.inv.150 y nº.inv.161). Además, es notable la elección del escenario en el que se desarrolla la escena y corresponde con un exterior que posee un fuerte carácter celestial que consigue vincular a la modelo con la figura mitológica de forma mucho más directa.

HÉRCULES

El famosísimo héroe Hércules estuvo presente en los retratos mitológicos, aunque solo en una ocasión, en una obra realizada por Jean-Marc Nattier en la que retrató a Michel-Ferdinand d'Albert d'Ailly bajo su apariencia (nº.inv.155). Las leyendas de este héroe constituyen un ciclo que ha sido múltiples veces representado en la Historia del Arte⁸⁷⁸. En efecto, al ser un héroe, lo normal sería que no poseyese unos atributos iconográficos determinados sino que fuesen sus propias hazañas o gestas las que le identificasen al ser representado en ellas. Sin embargo, Hércules posee una gran fuerza iconográfica que está configurada por elementos derivados de sus gestas como la clava o la piel de león pertenecientes a los Doce Trabajos⁸⁷⁹. En el esquema iconográfico que utilizó Jean-Marc Nattier incorpora la clava y la piel de león, algo que proviene de la época clásica. Fue un gran personaje para los ciclos iconográficos del Medievo, un tanto cristianizado, pues comenzó a representar la fortaleza. Por citar un ejemplo, Nicola Pisano incluyó la figura del héroe como símbolo de la fortaleza en la decoración del Pulpito del Baptisterio de Pisa (c.1260) (Fig. 40).

⁸⁷⁸ Pierre Grimal diferencia tres grandes categorías que recogen los episodios mitológicos del héroe: el ciclo de los doce trabajos, las expediciones realizadas por el héroe al frente de ejércitos y las aventuras secundarias generadas durante la realización de los trabajos. Grimal 2010, p. 239. Para conocer más sobre sus leyendas: Revilla 2009, p. 311.

⁸⁷⁹ La iconografía de su figura se ha estudiado en LIMC. Boardman *et alii.*, 1988, *Herakles*, LIMC, Vol. IV.1, pp. 728-838.



Fig.40

En el Renacimiento y en el Barroco fue común representar episodios de sus ciclos mitológicos como Hércules matando al dragón del jardín de las Hespérides (Rubens, 1635, Museo del Prado), la lucha de Hércules con la hidra de Lerna (Zurbarán, 1634, Museo del Prado) o Hércules y Anteo (Antonio Pollaiuolo, 1478, Galleria degli Uffizi)⁸⁸⁰. Por lo que se refiere al retrato de Jean-Marc Nattier, Michel-Ferdinand d'Albert d'Ailly aparece posando ante el espectador al que dirige la mirada. La clava y la *leonté* le acompañan, por eso se puede conocer que se trata de Hércules, pues el resto de la figura es bastante peculiar. En primer lugar, su única prenda es una especie de túnica en tonos malvas que se asemeja a las que llevaban las mujeres, pues cubre hasta el pecho y se deja caer por los hombros otorgando cierto carácter sensual a la figura. Por otro lado, su peinado no tiene nada que ver con los rizos definidos que presentaba la figura de Hércules en la Antigüedad, sino que se presenta un peinado propio del siglo XVIII francés. Es un retrato del héroe peculiar e innovador, cuyo estilo es muy propio del arte que se estaba produciendo en la Francia del siglo XVIII. Como resultado, se llevó a cabo un retrato de Hércules con un carácter «afeminado», muy común en este tipo de retratos. Este carácter no era heroico, algo que se esperaba de la propia figura de

⁸⁸⁰ El Museo del Prado conserva diez óleos de la serie los Doce trabajos de Hércules, realizada por Zurbarán para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, los cuales se corresponden a diferentes trabajos del héroe. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?search=serie%20trabajos%20de%20h%C3%A9rcules,%20sal%C3%B3n%20de%20reinos,%20palacio%20del%20buen%20retiro&ordenarPor=pm:relevancia> [Recurso en línea. Consulta: 13 de enero de 2020]

Hércules. El arquetipo de virilidad que se asociaba al héroe había sido representado por iconos culturales sin embargo, en esta imagen se ha perdido debido, sobre todo, a la manera en la que aparece vestido⁸⁸¹.

IFIGENIA

Hija de Agamenón y Clitemestra, tuvo que pagar el castigo de su padre que había ofendido a la diosa Ártemis. La divinidad le pidió para su perdón el sacrificio de su hija y, aunque en un inicio dudó, acabó aceptando y engañó a su hija para poder sacrificarla⁸⁸². Sin embargo, Artemis se apiadó de la muchacha y la salvó convirtiéndola en su doncella. En Táuride, donde servía a Ártemis, se encargaba de sacrificar a todos los extranjeros que llegaban, y es así como un día encontró a sus dos hermanos Orestes y Pílates con los que regresó a Grecia⁸⁸³. Existen numerosas versiones en relación con esta figura, aunque todas coinciden en qué fue sacerdotisa de Ártemis, aspecto que va a caracterizar su representación.

El episodio del sacrificio siempre ha resultado atractivo para las manifestaciones artísticas y Eurípides, con su obra *Ifigenia en Áulide* consiguió aumentar su fama. Se representó en piezas antiguas, por ejemplo en vasos, y también fue tema de algún mosaico, como el descubierto en el yacimiento arqueológico de Ampurias (s. I d. C, Girona) pero adquirió un auténtico impulso en época moderna momento en el cual este episodio se representó en múltiples ocasiones, por ejemplo en la obra de Leonaert Bramer (c.1623, Museum Het Prinsenhof) y en la de Sébastien Bourdon (1653, Museo de Bellas Artes de Orleans).

Sin embargo, la obra de Tischbein (nº.inv.238) no muestra el intento de sacrificio de Ifigenia, sino el intento de sacrificio de su hermano Orestes cuándo llega como un extranjero a la isla de Táuride⁸⁸⁴. Ifigenia le reconoce a él y a Pílates, frena el sacrificio y marcha con ellos. En la composición pictórica aparece Ifigenia junto a su hermano al que trata de detener, frente a ellos se levanta el altar donde se producirá la

⁸⁸¹ Ana Blázquez Noya analizó esta condición del héroe y el proceso de desheroización del que es sujeto por su mujer Dejanira en una de las epístolas que ésta le dirige dentro de la colección de *Heroidas* de Ovidio. Blázquez Noya 2017.

⁸⁸² Hyg., *Fab.*, CCLXI,1; Ov., *Met.*, XII, 24-38; Hes. *Bibl. Epit.*, III, 22.

⁸⁸³ Hyg., *Fab.*, XCVIII, 2-4; CXX, 1, 3, 5; CXXI, 3; CXXII, 2-3; Krauskope 1988, *Iphigenia*, LIMC, Vol. V.1, pp. 706-734; Romero Recio 2000g, *Ifigenia*, pp. 446-447; Revilla 2009, p. 329; Grimal 2010, p. 284.

⁸⁸⁴ También hubo representaciones de este momento en época clásica, por ejemplo en decoración de ánforas (Krauskope 1988, *Iphigenia*, LIMC, Vol.V.2, p. 468, fig.14) o, también, en relieves (Krauskope 1988, *Iphigenia*, LIMC, Vol.V.1, p. 713; fig.15).

ejecución. Las figuras se representan de forma impecable, Orestes presenta una anatomía dibujada con gran precisión e Ifigenia posee un rostro totalmente expresivo, alterada, pide a su hermano alejarse del altar. Detrás de ellos, aparecen dos figuras muy expresivas, son las Furias que parecen estar forcejeando entre ellas y discutiendo si deben o no intervenir en el sacrificio. Por otro lado, George Romney (nº.inv.228) también retrató a Emma Hart como Ifigenia. Es difícil distinguir la asimilación mitológica de la modelo sin saber más, pues no presenta atributos iconográficos aunque su carácter de sacerdotisa puede entremezclarse debido al manto que echa sobre su cabeza.

IO

Io fue una doncella de Lesbos que se unió con Zeus. Esta unión se llevó a cabo porque la doncella vio en sueños que debía entregarse al Dios supremo y, aconsejada por su padre que consultó a los oráculos, llevó a cabo su deber. La vengativa Hera se percató de que algo extraño sucedía y pidiéndole explicaciones a Zeus, éste la engañó asegurándole que era una ternera a la que nunca hubo amado. Hera, que seguía dudando solicitó la ternera como presente y la puso bajo vigilancia de Argos. Finalmente, la desdichada Io consiguió escapar gracias a Hermes que, obedeciendo a Zeus, mató a Argos⁸⁸⁵.

Desde la Antigüedad, la representación de Io en el arte estuvo muy ligada al episodio de Hermes, en donde solía aparecer, una ternera blanca, Argos con cien ojos y el propio Hermes a punto de matarlo⁸⁸⁶. No obstante, paulatinamente fueron apareciendo otros episodios en las representaciones artísticas como la unión de Zeus con Io. Por ejemplo, se puede apreciar este momento en la decoración de una de las ánforas de cerámica perteneciente a la Colección Spinelli conservada en el Museo Nazionale de Nápoles (Fig.41). También se representó la propia transformación de Io en ternera al ser descubierta por Hera como representó Lastman en 1618 (National Gallery, Londres). Aunque hay que admitir que el pasaje con Hermes y Argos continuó siendo de los preferidos para los artistas, destacando la versión que realizó el propio Velázquez (1659, Museo del Prado).

⁸⁸⁵ Ov., *Met.*, I, 583-747; Hyg., *Fab.*, CXLV, 3; Yalouris 1990, *Io*, LIMC, Vol. V.1, pp. 661-677; Rubio Ribera 2000d, *Io*, p. 461; Revilla 2009, p. 342.

⁸⁸⁶ Decoración de ánfora (c. 480 a.C., Museo de Hamburgo), Yalouris 1990, *Io*, LIMC, Vol. V. 2, p. 442, fig. 4.

John Hoppner retrató a su modelo, Lady Hamilton, como Io en una obra en la que representa el momento en el cual Zeus acude a la espera de Io que, obediente, espera su destino. El esquema iconográfico de una mujer con parte de su cuerpo desnudo y representada tumbada, junto a un rostro masculino de carácter fantasmagórico que sale de la espesura de la tiniebla acercándose a su rostro, ya se había visto con anterioridad en una obra realizada por Antonio Correggio, *Io y Jupiter* (c.1531, Kunst Historisches Museum, Viena) (fig.42). En el lienzo se puede apreciar, incluso, cómo la tiniebla presenta una forma figurada similar a un brazo que rodea la cintura de la mujer.



Fig. 41



Fig. 42

IRIS

Esta diosa es hija de Taumante y Electra. Su genealogía la hace nieta de Ponto y Gea (Mar y Tierra), mientras que por el lado materno es una descendiente de los titanes Océano y Tetis, por lo que está emparentada con numerosas criaturas marinas⁸⁸⁷. Sin embargo, Iris se asoció al arco iris como alegoría de la unión entre el cielo y la tierra⁸⁸⁸. Además, al igual que Hermes, fue mensajera de los dioses, sobre todo de Zeus y de Hera según narran autores como Homero y Ovidio. En cuanto a su representación se reconocen como sus atributos las alas que suelen salir de su espalda y que

⁸⁸⁷ Hermana de las Harpías, Aelo y Ocípeta, personajes veloces gracias a sus alas. Hes., *Teog.*, 265; Hyg., *Fab.*, prol, 35.

⁸⁸⁸ Kossatz-Deissmann 1990, *Iris I*, LIMC, Vol. V.1., pp. 741-760; Muñiz Grijalvo 2000c, *Iris*, p. 462; Revilla 2009, p. 343; Grimal 2010, p. 291.

caracterizaron su presencia en la *Iliada*, al ser la única diosa alada⁸⁸⁹. También solía aparecer con un velo que asciende hacia arriba y que ella misma sujeta, como se puede apreciar o bien en el retrato o bien en la obra de Michel Corneille (1701, Palacio de Versalles). Además, su figura estuvo asociada a otros atributos como el caduceo, las sandalias aladas o, incluso, la jarra y el vaso que llegaron a confundir la identificación de Iris con la de Hebe que hemos analizado con anterioridad⁸⁹⁰.

En época antigua, además de ser mensajera de los dioses, fue sirvienta de Hera y, también, su poder estuvo vinculado a la protección de los alumbramientos. Sin embargo, a través de un proceso de seudomorfosis su figura se fue transformando y en el siglo XVII la encontramos representada como un símbolo de la navegación, seguramente por su relación con la raza de Océano, en un fresco realizado por Luca Giordano (1682-1685, Palazzo Medici-Ricardi, Florencia). La representación que llevó a cabo Vigée Le Brun presenta el retrato la princesa von und zu Liechtenstein asimilada a Iris (nº.inv.258) de una forma muy concreta, a través del velo que le alza hacia el aire, sin incluir ningún atributo más. Parece que Vigée Le Brun tuvo presente uno de los dibujos recogidos en *L'Antichità di Ercolano Esposte*, concretamente la Tavola XV del libro VII, pues los esquemas compositivos de ambos presentan muchas similitudes. La disposición del cuerpo es la misma, incluso el tratamiento de la tela es común, el arco que se obtiene al sujetar el chal caracteriza esta figura. La única diferencia es que el dibujo presenta alas, atributo característico de la divinidad, como se ha ya comentado. Completando la Tavola XV, y acompañando al dibujo, se puede leer una descripción del mismo que permite asegurar su identificación:

«A donna alata, che si vede in questa pittura di campo giallo. Ha i capelli biondi e sciolti, le ali di un color rosso che da nel bianco; l'abito di color ganfiante tra il rosso chiaro, e 'l verde; e 'l panno, che le fa arco sulla testa è di un color paonazzatto. Forse pottrebbe dirsi un'Iride o l'Alba»⁸⁹¹.

⁸⁸⁹ Rodríguez López 2004, p. 9. Llamada: «Iris, de veloces pies o Iris, de pies de viento» Hom., *Il.*, II, 790-795.

⁸⁹⁰ Rodríguez López 2004, p. 9.

⁸⁹¹ *L'Antichità di Ercolano Esposte*, 1779, Libro VII, Tavola XV, p. 69.



Fig.43

n°inv.25

JUNO

Es la divinidad romana que se asimiló a Hera. Personificaba el ciclo lunar y formaba la Tríada junto a Júpiter y Minerva⁸⁹². Se ocupaba de las mujeres, sobre todo de las que poseían un estatus jurídico en la ciudad, las casadas legítimamente⁸⁹³. Para honrarla se realizaba una fiesta en su honor, las Matronalia. De forma un tanto compleja, Juno se vinculó a la representación del ciclo de vida de una mujer representando la virginidad, el matrimonio, el parto de los hijos, la vida en pareja y la viudez, de forma que cada vez que se completaba el ciclo volvía a comenzar. Conviene subrayar que estas identificaciones de la divinidad condicionaron la iconografía de Juno que, dependiendo del papel que asumía, aparecía de una manera u otra.

A pesar de ello, en los retratos mitológicos fue utilizada en cinco ocasiones por diferentes artistas y en cuatro de ellos se incluyó al pavo real como atributo iconográfico por excelencia. Había sido un elemento característico de la divinidad desde sus primeras representaciones, por ejemplo el grupo escultórico de La Triada Capitolina presenta a Juno acompañada por un pavo real que se sitúa a sus pies (Museo Arqueológico de Palestrina). En efecto, el pavo real va a estar presente en la mayoría de representaciones de Juno a lo largo de la historia. También Bernard de Montfaucon añadió al pavo real en la representación de la divinidad en su obra *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-1724) (Fig. 44).

⁸⁹² Apol., *Bibl.*, I, 3,1; Martínez Maza 2000f, *Juno*, pp. 484-485. Pueden verse representaciones de la Triada Capitolina en relieves como el que se conserva en el Museo Parc de Alésia, Alise-Sainte Rein. La Rocca 1990, *Juno*, LIMC, Vol. V.2, p. 534, fig. 43.

⁸⁹³ La Rocca 1990, *Juno*, LIMC, Vol. V.1., pp. 814-856; Revilla 2009, p. 368. Según Pierre Grimal todas estas mujeres tenía su propia Juno que representaba su feminidad y las ofrecía protección. Grimal 2010, pp. 298-299.



Fig.44

Por lo que se refiere a su relación con Venus, es identificativo el episodio de la *Iliada* en el cual Juno toma prestado el cinturón de Venus para seducir a Júpiter:

«Dijo, y desató de sus senos el ceñidor, maravillosamente bordado, en el que figuraban todos sus hechizos: en él estaba el amor, en él el deseo, en él la caricia, y la seducción, que nubla el juicio incluso a los más sensatos. Poniéndoselo en las manos, la llamó por su nombre y pronunció estas palabras: ¿Ahora ten, ponte en tu seno este maravilloso ceñidor en el que figuran todos los hechizos y te aseguro que no regresarás sin haber llevado a cabo lo que anhelas en tus entrañas»⁸⁹⁴.

De esta manera, es común distinguir en sus representaciones este elemento característico, por ejemplo en el retrato de Annabella Blake (nº.inv.188) en el cual la modelo está recibiendo el cinturón de Venus, representada en la parte superior del lienzo. Su vinculación con Venus también aparece en el retrato de las señoras Waldegrave realizado por Humphry (nº.inv.99) en el cual las modelos se han asimilado a las figuras de Venus y Juno.

En general, en estos retratos las modelos aparecen con un vestido común que se utilizó en las representaciones de época clásica, la túnica y el manto, excepto en uno de ellos en el que la modelo, Catherine Grey, aparece con un vestido propio de la moda del siglo XVIII (nº.inv.125).

Para concluir, me gustaría subrayar que no solo en pintura se produjeron asimilaciones de mujeres del XVIII con Juno, sino que Maria Leczinska fue retratada como la diosa en una escultura en mármol de G. Coustou (1726-1731, Musée du Louvre) que no ha sido incluida en el catálogo por no ser obra pictórica pero que, desde luego, merece ser considerada⁸⁹⁵.

⁸⁹⁴ Homero 2010, *Iliada*, trad. O. Martínez García, Alianza, Madrid, XIV, 216-223, p. 403.

⁸⁹⁵ En cuanto a estas esculturas mitológicas, fue común su realización durante los siglos XVIII y XIX. Por todos conocidos, destaca el retrato que pintó Paulina Borghese como Venus (1805-1808, Galleria Borghese).

MEDEA

La figura de Medea ha estado caracterizada por ser una de las más agresivas del mundo antiguo y es que ¿quién sería capaz de matar a sus propios hijos?⁸⁹⁶ Solo ella consiguió ejecutar un crimen tan odioso. La mujer se había casado con Jasón al que ayudó a vencer a su padre y con el que huyó⁸⁹⁷. No es común apreciar un carácter tan fuerte y, sobre todo, tan violento en las figuras femeninas del mundo antiguo pero no podría ser de otra manera cuando fue protagonista de episodios como los que caracterizaron su mitología⁸⁹⁸.

En el catálogo de retratos mitológicos, aparecen dos representaciones de Medea, ambas producidas por George Romney, aunque muy diferentes entre sí. La primera (nº.inv.211) es un dibujo cuyo trazado perfila la imagen de una mujer que ha adoptado una postura retorcida, un tanto forzada. Es Medea. Al concentrar la mirada sobre la mujer, se puede comprobar cómo ha lanzado una figura de un niño sobre su espalda, aludiendo al episodio en el cual mata a sus hijos, pues parece estar golpeándole contra el suelo. Esta solución iconográfica es la que presenta el Sarcófago de Medea (c. 140-150 d.C., Museo de Pergamo, Berlín) pieza en la cual se narra el episodio mitológico de este personaje y se presenta en la última escena la figura de la mujer que huye con los cadáveres de sus hijos, uno colgado sobre un carro y el otro llevado a cuestas sobre el hombro (Fig. 45).



Fig. 45

Por el contrario, en el segundo retrato (nº.inv.220) la modelo mantiene una actitud menos agresiva y no aparece acompañada pero, como la anterior, denota cierto

⁸⁹⁶ Hyg., *Fab.*, XXV, 1-3. Existieron otras mujereas del mundo antiguo que mataron a sus hijos: Altea, Temisto, Tiro, Ágave y Harpálice, Hyg., *Fab.*, CCXXXIX, 1-3.

⁸⁹⁷ Hyg., *Fab.*, XXII, 4; XXIII, 1-4; XXIV, 1; XXVI, 1-3; XXVII, 2, 3; Ov., *Met.*, VII, 1-158; Schmidt 1992, *Medeia*, LIMC, Vol. VI.1, pp. 386-398.

⁸⁹⁸ Ov., *Met.*, VII, 257, 285, 406; Romero Recio 2000h, *Medea*, pp. 586-587; Revilla 2009, pp. 433-434.

nerviosísimo que transmite, en esta ocasión, por la expresión del rostro que mira asustado hacia uno de los lados.

MERCURIO

Fue el dios romano que se identificó con el Hermes del mundo griego. Ambos protegían la actividad comerciante por lo que viajeros y mercaderes quedaban bajo su amparo. Fue considerado el mensajero de Júpiter y, en general de los dioses⁸⁹⁹. Sus atributos fueron, básicamente, el sombrero que, en determinadas ocasiones, presentaba alas, las sandalias aladas y, a veces, el caduceo. A partir de época clásica fue habitual encontrar esta divinidad representada con una pequeña bolsa de dinero que sujetaba con una de sus manos, alusión seguramente a su función como divinidad protectora del comercio, como se puede apreciar en la escultura de Mercurio (s. V a.C., Museo Palazzo Pitti, Florencia⁹⁰⁰). En este caso, se representó a Mercurio como un niño, al igual que en el Retrato Mitológico que se ha incluido en este catálogo.

Reynolds retrató a uno de sus modelos bajo la apariencia de Mercurio aunque de forma un tanto peculiar (nº.inv.192). En primer lugar, no fue un modelo que encargase el retrato al artista sino que era un niño vagabundo que Reynolds aprovechó para pintar⁹⁰¹. En segundo lugar, su apariencia es totalmente contemporánea, es decir, no hay referencias clásicas. El único elemento que puede conectar la figura con el mundo clásico es el gorro alado que se encuentra un poco de lado en la cabeza del niño.

MINERVA⁹⁰²

Su nacimiento fue peculiar pues salió de la cabeza de su padre, Zeus, que se había tragado a la que sería su madre, Metis, siguiendo el consejo de Urano y Gea quienes le revelaron que después de la hija vendría un hijo que le arrebataría el poder del cielo. Hefesto le partió la cabeza con un hacha y de ahí salió Atenea ya adulta y armada, así pues fue una diosa consagrada a la guerra. En época clásica se realizaron

⁸⁹⁹ Ov., *Met*, II, 740-755; Simon- Bauchhenss 1992, *Mercurius*, LIMC, Vol. VI.1, pp. 500-554; Martínez Maza 2000g, *Mercurio*, p. 599; Revilla 2009, pp. 464-465.

⁹⁰⁰ Simon- Bauchhenss 1992, *Mercurius*, LIMC, Vol. VI.2, p.272, fig. 6º.

⁹⁰¹ En el análisis del catálogo ya se ha mencionado la práctica que llevaba a cabo Sir Joshua Reynolds de retratar a algunos de los niños que encontraba en la calle.

⁹⁰² Se asimiló Minerva a la Atenea griega. Esta asimilación se analiza en LIMC. Canciani 1984, *Menerva*, LIMC, Vol. II.1, pp. 1050-1109.

representaciones de este episodio como se puede apreciar en la decoración de ciertas cerámicas en las cuales se puede apreciar sobre la cabeza de Júpiter una pequeña figura adulta, pero a escala menor, en el ánfora Tyrrhénienne, (c. 570 a.C, Staatlichen Museen zu Berlin) o en una de las cerámicas decoradas que se encuentra en el Musée du Louvre, París (c. 570-565 a.C)⁹⁰³.



Fig.46

Sin embargo, también fue considerada diosa de la razón, protectora de las artes y de la literatura, aunque mantiene una relación más estrecha con la filosofía. Entre sus atributos destacan la lanza, el casco y la égida⁹⁰⁴. Su escudo estaba adornado con la cabeza de Medusa y a veces iba acompañado por la lechuza⁹⁰⁵. Además, tradicionalmente se incluía una rama de olivo que aludía al episodio en el cual regala al Ática el olivo para conseguir el reconocimiento como soberana. En los retratos mitológicos se han incluido estos atributos y el más visible de ellos es la égida que aparece en tres de ellos (nº. inv. 56, 164 y 167). Es un elemento que aparece colgado de su pecho y en el que puede distinguirse la representación de la cabeza de Medusa otorgando a la composición un carácter militar. Para reforzar el aspecto más bélico, Richard Cosway incluyó el casco como atributo de la divinidad, aunque con una decoración delicada de bajo relieve a base de hojas de olivo que refuerzan el simbolismo de la diosa, mientras que Javier Ramos representa casco y lanza. Por otro lado, Nattier retrató a Jeanne Louise de Lorraine como Minerva (nº.inv.138) en un retrato en el cual ha obviado la égida, aunque aparece el escudo con un relieve de la cabeza de Medusa, por el suelo. Además, hay más referencias a elementos militares,

⁹⁰³ Canciani 1984, *Menerva*, LIMC, Vol. II. 2, p. 743, fig. 345 y 346.

⁹⁰⁴ Rubio Ribera 2000e, *Minerva*, p. 610.

⁹⁰⁵ Sobre la cabeza de Gorgona en el escudo de Atenea, véase: Apol., *Bibl.*, II, 4, 2, 3.

como el escudo o espada que aparecen por el suelo y el casco que sujeta con su mano⁹⁰⁶. Es destacable la presencia de una bola del mundo que simboliza el carácter de Minerva como protectora de las artes.

MUSAS

Las musas son hijas de Mnemósine y de Zeus⁹⁰⁷. Son reconocidas como las «cantoras divinas» por sus cantos e himnos que embelesan a los dioses, pero también «presiden el Pensamiento en todas sus formas: elocuencia, persuasión sabiduría, Historia, Matemáticas, Astronomía⁹⁰⁸».

En cuanto a su representación, en un primer momento se alude a ellas sin distinción, como se puede apreciar en el *Vaso François* (c. 570 a.C., Museo Arqueológico, Florencia) donde aparecen, solo ocho de ellas, incluidas en el cortejo nupcial de Peleo y Tetis. En época clásica, comenzaron a ser identificadas debido a que se estaban representando tañendo instrumentos diferentes aunque, según la opinión de Miguel Ángel Elvira Barba, no existía aún un criterio fijo para designarles un instrumento u otro⁹⁰⁹. Fue Platón en su obra *Fedro* quién les otorgó a cada una de ellas un género concreto y a partir del Helenismo comenzaron a aparecer caracterizadas en las representaciones de series escultóricas⁹¹⁰. Es en este momento cuando se reconoce el número de nueve musas, que son las siguientes: Calíope (la de bella voz), Clío (la que da fama), Euterpe (la encantadora), Terpsícore (la que deleita con la danza), Erato (la amable), Melpómene (la que canta), Talía (la festiva), Urania (la celestial) y Polimnia (la de múltiples himnos). Su representación fue conformándose de forma paulatina,

⁹⁰⁶ Sin embargo, y aunque se haga referencia en estos retratos mitológicos al carácter militar que definió la figura de la divinidad, ésta no ha sido representada en ninguna de las obras como «Atenea Promachos». Esta tipología representaba a la divinidad como si estuviese en primera línea de combate, en actitud dinámica. Fueron numerosas este tipo de representaciones en donde se apreciaba la figura femenina con la lanza levantada y el escudo en actitud defensiva como puede apreciarse en la decoración del famoso *Vaso Burgón* (560 a.C, British Museum, Londres). Demargne 1984, *Athenea*, LIMC, Vol. II.1, p. 969, fig. 118.

⁹⁰⁷ Hes., *Teog.*, 25; Apol., *Bibl.*, I, 3, 1, 3. Queyrel 1992, *Mousa/Mousai*, LIMC, Vol. VI, pp. 657-685.

⁹⁰⁸ Grimal 2010, p. 367. También: Rubio Ribera 2000f, *Musas*, p. 629; Revilla 2009, pp. 464-465.

⁹⁰⁹ Elvira Barba 2008, p. 174.

⁹¹⁰ «En efecto, a Terpsícore le cuentan quién de ellos la honran en las danzas, y hacen así que los mire con más buenos ojos; a Érato le dicen quiénes la honran en el amor, y de semejante manera a todas las otras, según la especie de honor propio de cada una. Pero es a la mayor Calíope. Ya la que va detrás de ella. Urania, a quienes anuncian los que pasan la vida en la filosofía y honran su música. Precisamente éstas, por ser de entre las Musas las que tienen que ver con el cielo y con los discursos divinos y humanos, son también las que dejan oír la voz más bella». Platón 1988, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández – E. Lledó Iñigo, Gredos, Madrid, pp. 372-373.

mientras los atributos iconográficos iban definiéndose, para asentarse de forma duradera en las representaciones artísticas⁹¹¹.

En este catálogo se han identificado cuarenta y dos retratos en los que la modelo se asocia a una musa. Las modelos aparecen retratadas con vestidos que normalmente presentan escotes pronunciados, aunque no permiten la visibilidad del pecho, excepto en algunos casos como en el n.º.inv.29 y 141, donde el pecho ha quedado al descubierto. El cabello aparece siempre recogido, aprovechándose de las coronas de laurel o tocados florales que las acompañan. En cuanto al escenario, es muy diverso y no se observa una situación común para estas representaciones sino que pueden darse en interiores, exteriores, espacios celestiales, etc. Por último, es notable que sean retratos individuales aunque se da algún caso en el que se ha representado más de una figura como modelo, por ejemplo el n.º.inv.67, 70 y 108; o, incluso, el n.º.inv.154 en el que la modelo, François-Geneviève de Vallembras, ha sido retratada acompañada de su nieto como Cupido.

Se puede hacer una distinción entre aquellas representaciones en las que la modelo se asocia a una musa de forma general y las representaciones en las que se puede distinguir la personalidad de la musa⁹¹². En primer lugar, en las representaciones genéricas de las musas, los atributos iconográficos más destacables fueron la corona de laurel o de flores -tanto en la cabeza como sujeta por una mano-, el libro o partitura, la lira o planos arquitectónicos. Por otro lado, los retratos mitológicos presentan una diferenciación entre las representaciones de las musas⁹¹³. Clío (n.º.inv.34), Musa de la Historia, fue representada con un libro y un cálamo para escribir, e incluso se la puede encontrar con una lira. Euterpe, utilizada únicamente para un retrato (n.º.inv.21) apareció con una partitura por ser la Musa de las composiciones Poéticas acompañadas por la música, mientras que Terpsícore fue retratada con una lira y adoptando una postura considerablemente más dinámica. Urania, inspiradora de poetas y científicos, dedicada al estudio de los astros, fue utilizada por Carriera para llevar a cabo el retrato de una modelo a la cual retrató sujetando una vara con la mano en torno a la cual se desarrolló un círculo de estrellas (n.º.inv.28). Las musas que más éxito obtuvieron en este tipo de

⁹¹¹ De hecho, durante época clásica, el número de musas representadas iba variando pudiendo encontrarlas en grupos de 2, 3 ó 4 musas, por ejemplo. Queyrel 1992, *Mousa/Mousai*, LIMC, Vol. VI.2, pp. 384-392.

⁹¹² En relación con esto, es curioso mencionar que, según sostiene M^a Isabel Rodríguez López las musas fueron interpretadas de tres formas, en sentido abstracto como imagen simbólica del don profético, de forma concreta identificando cada arte, y como personificaciones, lo que las hizo ser consideradas divinidades. Rodríguez López 2004, p. 467.

⁹¹³ No existe ningún Retrato Mitológico en el cual la modelo se asocie a Polimnia, Musa de la Oratoria.

retratos fueron Melpómene, Talía y Erato. Las dos primeras identifican los dos géneros que más éxito obtuvieron en el siglo XVIII, la tragedia y la comedia. En cuanto a la tragedia aparece acompañada de una máscara trágica en la mano o, por ejemplo, en el caso del retrato que hizo Batoni, como decoración del colgante que presentaba la modelo (nº.inv.20). Además, tienen protagonismo otros atributos, como la copa que en el retrato de Ms. Yates de Romney iba acompañado de un altar de libaciones (nº.inv.203). Por otro lado, destacaron otros atributos que fueron la corona, los palos y la daga, utilizados por Louis-Michel van Loo en el retrato de Mme. Genevieve de Malboisiere. Ese esquema iconográfico ya se había identificado en la *Iconología* de Ripa al señalar a la musa Melpómene, por lo que es probable que fuese un modelo generalmente conocido (Fig. 47).

.MELPOMENE .



Fig. 47



nº.inv.134

Talía, Musa de la Comedia, presentaba al contrario que Melpómene, la máscara de la comedia o, en su defecto, era retrataba con una expresión cómica, como es el caso de la obra nº.inv.227. Por último, Erato, Musa de la Lírica aparecía acompañada de la lira, de la corona de laurel, de libros o partituras y, en ocasiones, con motivos florales en su cabellera. Hubo cierta confusión en la identificación de Erato y de Calíope debido a que los artistas modernos no diferenciaron de forma correcta la lira de la cítara, instrumento característico de Calíope, musa de la épica, y esta confusión se puede apreciar en el retrato de la Princesa Giacinta Orsini que pintó Pompeo Batoni (nº.inv.14) cuya modelo ha sido considerada en este catálogo como Erato o como Calíope. Otro de los atributos característicos de Erato fue la representación de la figura de Cupido a su lado, como puede apreciarse de nuevo en la *Iconología*, aunque en este catálogo solo el retrato de Françoise-Geneviève de Vallembras de Sombreval de Nattier (nº.inv.154) presente dicho acompañamiento.

Antes de terminar el análisis de estas figuras mitológicas en el catálogo presentado, se debe señalar que algunas de las composiciones fueron presentadas con una segunda escena que aparecía en segundo plano. Daniel Gardner (nº.inv.82) representa un grupo de figuras danzando en corro que se han identificado con el resto de musas. Que las figuras se dispusieran en círculo, agarradas por la mano en actitud dinámica, como si estuviesen danzando, configuraba un esquema que ya había aparecido en otras obras artísticas como es el caso del *Parnaso* de Andrea Mantegna que se realizó para el Studiolo d'Isabella d'Este (1497, Musée du Louvre).

Nattier incluyó una segunda escena en tres de sus composiciones. En el retrato de Silvia Balletti (nº.inv.141) representó lo que se ha considerado una escena protagonizada por los personajes de la *Comedia dell'arte italiana*, en el retrato de mujer como Terpsícore (nº.inv.142) aparece un grupo de figuras que están bailando; y por último, en el retrato de Maria Geneviève Boudrey como una musa (nº.inv.157), el artista incluyó una escena en la que aparece Apolo rodeado por el resto de musas en el monte Helicón, distinguiendo la figura del caballo alado, Pegaso.



Fig. 48



nº.inv.154

NINFAS:

Las ninfas son divinidades menores que fueron consideradas hijas de Zeus. Poseen relación con el medio natural pues viven en los bosques, aguas y campiñas, y se identifican con personificaciones naturales⁹¹⁴. Por otro lado, muchas de ellas conforman los séquitos de diferentes divinidades como Ártemis o Diana o, incluso, los séquitos de otras ninfas como es el caso de Calipso. Pierre Grimal distingue entre las ninfas diferentes tipologías: las Melíades, ninfas de los fresnos, las Náyades, relacionadas con

⁹¹⁴ Hes., *Teog.*, 130; Hom., *Il.*, XX, 8-10; Hom., *Od.*, X, 348-ss; Revilla 2009, pp. 476-477.

el agua, las Nereidas, ninfas de los mares, Oréades ninfas de las montañas, y Alseides ninfas de las florestas⁹¹⁵. Aunque su importancia no sea tan destacada como la de las divinidades se debe tener en cuenta que las ninfas protagonizaron muchos episodios mitológicos con una importante carga sexual. Es por ello común encontrarlas representadas en multitud de manifestaciones artísticas, muchas veces haciendo alusión a un episodio mitológico del que habían formado parte.

En la Antigüedad aparecieron representaciones de ninfas de forma grupal, dispuestas las figuras en línea y con una vestimenta completa. Más adelante, su vestimenta fue transformándose dejando un mayor protagonismo al cuerpo lo que generó ciertas confusiones entre ninfas y Venus. En época medieval perdieron importancia y fue en el Renacimiento cuando comenzaron a aparecer en las representaciones. A partir de este momento, las ninfas se representaron en diferentes escenarios como personajes complementarios o como protagonistas de cualquier acontecimiento ocurrido en la naturaleza.

En el catálogo se han incluido varios retratos mitológicos en los cuales la modelo se ha retratado bajo la apariencia de una ninfa. El primero de ellos es el retrato de mujer como nereida que sujeta una corona de laurel (nº.inv.27) realizado por Rosalba Carriera. En segundo lugar, Hoppner retrató a una mujer como una ninfa que también enseña el pecho aunque un velo ha sido dispuesto sobre su cabeza (nº.inv.97). También Jean Raoux eligió una ninfa para su obra, retrató a Lady Scarcely Clad como una Náyade (nº.inv.177). Para ello dispone a la figura femenina al lado de un río. De la misma manera, Reynolds retrató a Ms. Hartley como una ninfa con Baco niño, aludiendo al gran protagonismo que tuvieron las ninfas en la juventud del dios (nº.inv.191). Huyendo de la vengativa Hera, Hermes entregó al niño a las ninfas que se encontraban en la isla Nisa quienes, junto a Sileno y el resto de sátiros se encargaron de su cuidado. Por último, Romney retrató a Elizabeth Hartly bajo la apariencia de una ninfa en una obra pictórica en la que la modelo aparece tumbada con uno de los brazos sobre su cabeza, disposición que hace recordar la *Ariadna dormida* del Vaticano. Esta escultura romana, copia de una helenística, fue realizada por la escuela de Pérgamo en el siglo II a.C. El Papa Julio II la adquirió en 1512 para decorar el Patio de Belvedere. Hubo cierta confusión pensando que se trataba de Cleopatra por el brazalete en forma de áspid que poseía la escultura pero a fines del *Settecento* Ennio Quirino Visconti la

⁹¹⁵ Grimal 2010, p. 381.

reconoció como Ariadna⁹¹⁶. Fue un modelo que se convirtió en prototipo a partir del Renacimiento, aunque este esquema compositivo ya había sido utilizado en más de una ocasión en época clásica, por ejemplo, no se puede obviar el relieve de mármol de la Villa Adriana (s. II d.C., Musei Vaticani) (Fig. 49). Se ha descartado en este catálogo identificar a esta modelo con Ariadna porque en la pintura no aparece dormida, un aspecto bastante significativo de la historia de la princesa, por lo que se ha considerado que el artista copió la disposición del cuerpo aunque quisiera representar, tan solo, una ninfa⁹¹⁷. También, presentan el mismo esquema compositivo otras dos esculturas de ninfas que recogen Monique Halm-Tisserant y Gérard Siebert en LIMC (Fig.50)⁹¹⁸.



Fig. 49



Fig. 50

Por otro lado, se ha incluido en el catálogo un dibujo realizado por George Romney (nº.inv.226) cuyos trazos esbozan una figura femenina y una masculina que parece ser un guerrero y que han sido identificadas como la ninfa Tetis y Aquiles. Tetis era una de las Nereidas, una ninfa del mar y famosa por ser madre del guerrero Aquiles al cual trato de ocultar y, más tarde, detener para evitar que fuese a la Guerra de Troya donde su destino le aguardaba⁹¹⁹. Romney ha representado el momento en el que Tetis suplica a su hijo, ya adulto, no ir a Troya.

Fue a partir de este momento cuando comenzó a proliferar la representación de Tetis en el arte, otros artistas llevaron a cabo representaciones de su ciclo mitológico.

⁹¹⁶ <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Galleria-delle-Statue-e-Sala-dei-Busti/arianna.html> [Texto en línea. Consulta 10 de noviembre de 2019].

⁹¹⁷ Esta escultura del Vaticano sufrió varios problemas de identificación, al igual que las copias que se encontraban en el Palacio de La Granja perteneciente a la Colección de Cristina de Suecia, actualmente en el Museo del Prado y la escultura que se encuentra en la Villa Corsini de Castello. Baldasar de Castiglione indicó que se trataba de Cleopatra, pero Miguel Ángel Elvira Barba explica por qué es Ariadna y no Cleopatra, ni una ninfa ni una Ménade como también se llegó a pensar. Elvira Barba 2010.

⁹¹⁸ Halm-Tisserant – Siebert 1997, *Nymphai*, LIMC, Vol. VIII.2, p. 585, Fig. 9a y 9b.

⁹¹⁹ Romero Recio 2000i, *Tetis*, pp. 886-887.

Por ejemplo, Benjamin West realizó dos óleos con el tema de la entrega de la armadura a Aquiles (1804, County Museum of Art, Los Angeles / 1806, New Britain Museum of American Art, Connecticut). De forma posterior, Ingres también recurrió a la figura de Tetis a la que representó junto a un Zeus entronizado y enfurecido (1811, Musée Granet, Francia).

En cuanto a las Nereidas, se ha incluido en el catálogo de retratos mitológicos uno realizado por Rosalba Carriera en el que se ha retratado a Françoise-Marie, duquesa de Orléans, como Anfitrite en una pequeña pieza a través de la acuarela y el marfil (nº.inv.51). Anfitrite es una Nereida, hija de Nereo y Doride, que se convirtió en esposa de Poseidón adquiriendo un poder importante como el de su marido⁹²⁰. Hay muchas versiones acerca de su matrimonio con el dios de los mares entre las que varía que ella fue la que se enamorase del dios o que fuese al revés y que Anfitrite por pudor se hubiese escondido en el fondo del océano, teniendo que ser conducida ante Neptuno por los delfines en un solemne cortejo. También se puede barajar la opción de que sencillamente el dios se encaprichase de ella y la raptase.

Al ser una deidad menor y no protagonizar ningún mito carece de atributos iconográficos, por lo que su presencia depende de la de su marido⁹²¹. Cuando se la representaba en la Antigüedad se optaba por coronarla con una diadema y una prenda nupcial como el velo y durante el siglo IV a. C se va despojando de ese velo que queda agitado sobre sus hombros lo que ha producido en alguna ocasión confusión con la divinidad Venus. En la composición de Rosalba Carriera no está junto al dios marino, sino que aparece acompañada por otras dos figuras femeninas, seguramente otras nereidas, una de ellas representada de espaldas al espectador. La modelo principal lleva un manto azul que cubre parte de su cuerpo y que se convierte en el elemento más llamativo de la composición, sin embargo no hay referencias al mundo acuático, como tritones o delfines.

Por último, se llevo a cabo un Retrato Mitológico con la figura de Calipso. Fue una ninfa que vivía en isla Ogigia y que fue encargada de recoger y cuidar a Ulises que naufragó en la misma⁹²². Calipso le ofreció la inmortalidad a cambio de que se quedase

⁹²⁰ Hes., *Teog.*, 243, 255, 930; Hyg., *Fab.*, prol.18; Apol., *Bibl.*, I, 2, 7; Grimal 2010, pp. 30-31.

⁹²¹ Se puede comprobar a través de los ejemplos que propone Sophia Kaempf-Dimitriadou en la obra LIMC, pues frecuentemente la representación de Anfitrite iba acompañada de Neptuno. Por ejemplo, se puede apreciar este esquema en el jarrón etrusco que se conserva en el Staatliche Museen de Berlín. Kaempf-Dimitriadou 1981, *Amphitrite*, LIMC, Vol. I, 2, p. 579, fig. 23a.

⁹²² Hes., *Teog.*, 1018; Hom., *Od.*, VII, 243-266; Hyg., *Fab.*, CXXV, 16-17; Apol., *Bibl.*, Epít. 7, 23-25.

con ella para siempre allí, pero el héroe no pudo aceptar y fue liberado por intercesión de los dioses que se lo ordenaron de forma directa a la ninfa⁹²³.

No fue común el tema de Ulises y Calipso en el arte antiguo, no obstante, en el Barroco adquiere mayor protagonismo a través de composiciones en las cuales se representan felices a ambos personajes en escenarios idílicos que aludían a la inmortalidad que le era ofrecida al héroe y que se puede poner en comparación con la idea del jardín como paraíso como sucede en la obra de Brueghel el Viejo, *Paisaje fantástico con la morada de Ulises y Calipso* (c. 1625, Colección privada). Durante el siglo XVIII se comenzó a representar la figura de Calipso de forma individual una vez que Ulises se había marchado de la isla, dejándola sola. George Romney asimiló a Emma Hart a esta figura mitológica (nº.inv.223) representándola tumbada en un bosque un espacio común, sin ningún atributo más que su propia actitud melancólica.

Tras haber analizado estas figuras mitológicas, surge la necesidad de prestar atención a una ninfa en concreto, Pomona. Era una de las hamadríades del Lacio, la más hábil en el cultivo de los huertos y jardines pero huía de los bosques en los que se escondían criaturas mitológicas por sus atrevidas pretensiones⁹²⁴. Sin embargo, Vertumno se enamoró de ella y para poder conquistarla se disfrazó de vieja y se acercó a la bella muchacha embelesándola con una oratoria en la cual ensalzaba la propia figura de Vertumno, un misterioso joven que despertó la curiosidad en la ninfa. Vertumno se quitó el disfraz en ese momento y se mostró tal y como era cautivándola.

En el catálogo se han analizado cinco retratos mitológicos de modelos asimilados a esta ninfa. En tres de ellos aparece una segunda figura que se relaciona con Vertumno, en el retrato Pierre Gobert (nº.inv.92) y de Jean Ranc (nº.inv.172) con aspecto de vieja, según decía el mito y como fue común en representaciones anteriores, por ejemplo, en la obra de Francesco Melzi (c.1518-1528, Gemäldegalerie, Berlín)⁹²⁵; mientras que en otro de los retratos que hizo Jean Ranc (nº.inv.174) aparece directamente una figura masculina identificada como Vertumno. Pompeo Batoni retrató a Sarah Lady Fetherstonhaugh como si fuese Pomona en un retrato en el cual no podía faltar la representación de fruta, uno de los atributos más característicos de la ninfa. En este caso, aparece dispuesta en su corona pero fue común representar cestos rebosantes

⁹²³ Tsiolis-Karantasi 2000b, *Calipso*, p. 161; Grimal 2010, p. 83.

⁹²⁴ De la Vega 2000d, *Pomona*, p. 743.

⁹²⁵ «Incluso él, ceñidas sus sienes de una cofia bordada apoyándose en un bastón, puestas canas en las sienes se fingió una vieja [...]». Ovidio Nasón, 2011b, *Metamorfosis*, Libro XIV, 654-656, Trad. C. Álvarez – RMª Iglesias, Cátedra, Madrid, p. 739.

de frutos a su lado. El retrato más específico es el realizado por Tournières (nº.inv.245) en el que representa a una mujer con un sombrero propio de campesina que sujeta lo que parece ser una naranja, obviando cualquier referencia clásica.

PSYCHE

Es la heroína cuyo mito aparece relatado en *El Asno de Oro* o las *Metamorfosis* de Apuleyo. Esta mujer no había logrado casarse porque su belleza intimidaba a los posibles pretendientes. Su padre, desesperado, consultó al oráculo quién le ordenó vestir a su hija de novia y dejarla en una roca donde un monstruo terrible iría a buscarla. Desolados, sus padres, así lo hicieron y Psyche fue transportada por una suave brisa a un lugar maravilloso lleno de riquezas. Por el día estaba sola y por la noche su marido a oscuras acudía al lecho. Su presencia la reconfortaba pero no sabía quién era y le había prometido no intentar descubrirlo. En una visita a sus hermanas, éstas la aconsejaron cómo hacer para ver de quién se trataba y Psyche, faltando a su palabra descubrió a Cupido a su lado. Su nerviosismo hizo que una gota de aceite de la lámpara cayese sobre el adolescente que despertó y huyó por no haber cumplido Psyche su palabra. La mujer tuvo que pasar duras pruebas para finalmente conseguir el perdón de su amado y casarse con él⁹²⁶.

Este episodio tomó importancia en el Renacimiento debido a las corrientes renovadas del estudio del amor y al interés por las fuentes clásicas, haciendo que se representara como el episodio relacionado con el matrimonio. En época clásica aparecieron las figuras de forma individual como, por ejemplo, Psyche. Su origen iconográfico corresponde a las imágenes de eidola, pequeñas figuritas que representan el alma humana en vasos cerámicos griegos y la más antigua corresponde al siglo VI a.C. Solía aparecer en forma de joven alada semejante a una mariposa, pues en las creencias populares el alma se representa en forma de mariposa que escapa del cuerpo tras la muerte como aparecía en pinturas pompeyanas, por ejemplo, en la Casa de Terencio Neone⁹²⁷.

Aún así se conservan algunas representaciones antiguas sin alas como la pareja conocida como el Abrazo o Cupido y Psyche (200 a.C., Musei Capitolini, Roma) en la que se representa a Cupido y a Psyche casi como a niños aunque con aspectos eróticos

⁹²⁶ Muñiz Grijalvo 2000d, *Psique*, pp. 753-754; Revilla 2009, p. 551.

⁹²⁷ Grimal 2008, pp. 458-459.

poco usuales. Se identifica esta pareja como la unión entre el alma y el cuerpo y el arte cristiano primitivo lo convierte en un símbolo parlante que presenta la idea de resurrección y de felicidad eterna⁹²⁸. No solo se encuentra la representación de Psyche en esculturas sino también en pinturas murales, como la decoración que apareció en la Casa de los Vetios de Pompeya (Pompei VI, 15, I), relieves de sarcófagos como el procedente de S. Angese Fuori le Mura, mosaicos como el de Antakya (Museo Hatay), por citar otros ejemplos.

En el Renacimiento y en el Barroco se pierden las alas y Psyche comienza a representarse como una joven muchacha, además comienzan las representaciones de la fábula completa como, por ejemplo, aparecen algunas representaciones hechas por Rafael en la Villa Farnesina de Roma, o las representaciones del episodio llevadas a cabo por Giulio Romano en el Palazzo Te di Mantua.

Son tres los retratos mitológicos en los que se asimila la modelo a Psyche, los tres con la representación de Cupido, cuya figura ya ha sido tratada con anterioridad por lo que no nos detendremos a analizarla de nuevo. Sí es notorio que el carácter sexual que posee el pasaje mitológico se haya perdido y que interpretan estos papeles parejas de hermanos, en las cuales, además, Cupido, es mucho más pequeño, como se ve perfectamente en el retrato de Reynolds (nº.inv.181) donde el pequeño dios se agarra a la cintura de su hermana mayor. Como atributos destacan dos elementos. Por un lado, las alas que surgen de la espalda de la mujer como se aprecia en el retrato de los hermanos Plymouth (nº.inv.112), en el cual además se ha representado a un asno como alusión a la obra de Apuleyo. Por otro lado, el cofre o jarra que utilizó para superar la última prueba dispuesta por Venus. En el segundo retrato que hizo Reynolds con esta figura se decidió representar el momento famoso en el cual Psyche trata de averiguar quién es su amado y éste la descubre, un episodio que había sido bastante atractivo con anterioridad. Artistas como Jacopo Zucchi representaron este episodio (1589, Galleria Borghese, Roma) (Fig. 51).

⁹²⁸ Elvira Barba 2008, p. 256.



Fig. 51

SIBILAS

Fue una sacerdotisa encargada de enunciar los oráculos de Apolo⁹²⁹. Existen numerosas tradiciones que hablan de una o de varias Sibilas, como la Sibila Helespóntica, la Delfica, la Pérsica, la Frigia, la Herófila, la de Eritras o la de Cumas⁹³⁰. Esta última es la que ha sido identificada como la Sibila que llegó a hacer un trato con Apolo que consistía en vivir muchísimos años, aunque no le pidió la juventud por lo que se fue marchitando hasta casi desaparecer⁹³¹.

De cualquier manera, la Sibila es un personaje profético que, aunque no tuvo muchas representaciones en época clásica, se mantuvo en las manifestaciones artísticas, sobre todo en la escultura, al ser aceptada por el Cristianismo, que utilizó a esta figura para anunciar profecías sobre Cristo⁹³². El Cristianismo se adueñó tanto de estas figuras que favoreció la desaparición del componente clásico en sus representaciones, sobreviviendo tan solo el de la Sibila de Cumas, al ser incluida en las representaciones del ciclo de la historia de Eneas. Ya en el Renacimiento fue representada por varios pintores.

Son ocho los retratos mitológicos que presentaron asimilaciones con Sibilas. Salvo el que realizó Benjamin West sobre Emma Hart (nº.inv.271), el resto presenta un

⁹²⁹ Caccamo Caltabiano 1994, *Sibyllae*, LIMC, Vol. VII.1, pp. 753-757.

⁹³⁰ Muñiz Grijalvo 2000e, *Sibila*, p.825.

⁹³¹ Hyg., *Fab.*, CXXVIII, 1; Ov., *Met.*, XIV, 129-155; Revilla 2009, pp. 613-614.

⁹³² Elvira Barba 2008, pp. 179-180.

atributo iconográfico común y muy identificativo: el turbante. Dispuesto de una manera o de otra, lo cierto es que todas las sibilas lo presentan. El segundo atributo iconográfico es el libro o, en su defecto, pergamino que las acompaña y que alude a las profecías que anunciaba la Sibila.

Se encuentran varios ejemplos en el Renacimiento y en el Barroco que pudieron servir de inspiración a los artistas del siglo XVIII. El primero de ellos corresponde a la famosa Sibila que Miguel Ángel pintó en la Capilla Sixtina (1500) donde la mujer se ha representado con turbante, sentada y sujetando un pergamino del que ha desviado la atención. En segundo lugar, ya en el siglo XVII fueron varios los artistas que representaron esta figura mitológica. El que más interesa para nuestro estudio fue Domenichino quien representó a la Sibila y cuyo esquema compositivo fue utilizado por artistas como Vigée Le Brun. Domenichino realizó varios óleos con el tema de la Sibila que mantienen un esquema similar, aunque el óleo que se conserva en los Musei Capitolini realizado alrededor de 1622 es el que le influyó de forma más directa, como ya se ha comentado en el análisis de la obra de Vigée Le Brun (nº.inv.255).



Fig. 52

No solo Vigée Le Brun fue deudora de Domenichino. Mucho antes que ella, artistas del siglo XVI y XVII copiaron su estilo y las representaciones de Sibilas, ya fuese Pérsica, Cumana o cualquier otra, definieron un esquema iconográfico destacable. La Academia de Bellas Artes de San Fernando conserva un lienzo en el que aparece una Sibila realizado por un anónimo, copia del lienzo de c.1610 del Domenichino, que llegó

a España con el Westmorland y nunca más volvió a salir⁹³³. Esto que indica que durante el siglo XVIII se prestó atención a este maestro antiguo.

A partir de los años 20 del siglo XVII, otros artistas comenzaron a representar a Sibilas de la misma manera que había hecho Domenichino, por ejemplo, Orazio Gentileschi (1635-1636, Royal Collection Trust, Inglaterra), Guido Reni (1636, Pinacoteca Nazionale, Bolonia) o Il Guercino (1647-1648, Musei Capitolini), obras que demuestran que el esquema iconográfico de Domenichino había calado en las producciones de las Sibilas.

De los retratos mitológicos, se puede observar como la mayoría de los artistas mantuvieron el esquema tipo que había configurado Domenichino, siendo George Romney el único que llamó la atención por lo contrario. Aunque el esquema es similar, su obra (nº.inv.216) presenta un par de aspectos característicos. El primero de ellos, es la forma en la que dispone su turbante, algo descolocado y desecho, ha atado la tela en torno a su frente; el segundo de ellos, es la colocación de su cuerpo. El artista ha retratado a Emma Hart sobre una mesa, apoyada sobre los codos adopta una postura un que se aleja de lo decoroso.

VENUS

La diosa Venus nació cuando los órganos sexuales de Urano fueron cortados y lanzados al mar engendrando a una hija, una diosa que salió de las aguas marinas⁹³⁴. Es la divinidad relacionada con el amor, pero no solo el amor más alegórico sino también el deseo sexual por lo cual se asocian a esta divinidad aspectos relacionados con la maternidad. Debido a la importancia de estos temas en el ser humano, ha sido representada en multitud de ocasiones en la Historia del Arte⁹³⁵. En época medieval, sus representaciones continuaron estando presentes aunque fuese modificada la forma en la que aparecía, vestida como una dama medieval. En el Renacimiento ya no existía el problema de desnudo y Venus podía aparecer en todo su esplendor, por lo que comenzaron a generarse nuevas tipologías en la representación de la divinidad⁹³⁶. Una

⁹³³ En relación al Westmorland, ver capítulo 2.

⁹³⁴ Martínez Maza 2000h, *Venus*, pp. 946-947; Revilla 2009, pp. 691-692; Grimal 2010, p. 11. En otras versiones, un huevo enorme cayó al río Éufrates desde el cielo y los peces lo llevaron hasta la orilla. Es allí, donde unas palomas le pudieron incubar y de dónde nació Venus. Hyg., *Fab.* CXCVII, 1.

⁹³⁵ Schmidt 1997, *Venus*, LIMC, Vol.VIII.1, pp. 192-230.

⁹³⁶ Ya en época antigua se había representado a la divinidad Venus desnuda, sobre todo destacaron esculturas en las que la figura aparecía mostrando todo su cuerpo o, al menos, hasta la zona del pecho

de estas fue la Venus reclinada o acostada en la cual aparecía representada sin ropa, tumbada sobre una superficie como un diván o lecho y, normalmente, acompañada por Cupido. Girolamo Benvenuto a principios del siglo XVI pintó esta tipología en su obra *Venus con Cupido* (c.1500, Denver Art Museum, Colorado).



Fig. 53

Así, en el siglo XVI se define su esquema de forma muy sencilla, con ejemplos realizados por artistas como Giorgione (c.1507-1510, Gemäldegalerie Alta Meister, Dresde), Palma el Viejo (1515, Norton Simon Museum, California), Lorenzo Lotto (c.1520-1530, Metropolitan Museum of Art, Nueva York), Bordone (1545-1550, Museo Nacional, Varsovia), Alessandro Varotari (1620, ubicación desconocida), Guido Reni (c.1639, Gemäldegalerie Alta Meister, Dresde) o Diego de Velázquez (1647, National Gallery, Londres)⁹³⁷. En los retratos mitológicos se pueden distinguir algunas obras que siguen este esquema, como las realizadas por Reynolds (nº.inv.200 y nº.inv.201) o la copia de Daniel Gardner de la obra de Reynolds (nº.inv.81).

En los retratos mitológicos se identificaron otros esquemas iconográficos. Venus representada con palomas, uno de sus atributos más característicos. Rosalba Carriera (nº.inv.32), Jean-Marc Nattier (nº.inv.163) o Reynolds (nº.inv.180) optaron por representar a sus modelos acompañadas de palomas para conseguir una identificación con Venus. También optó por ello Jean Ranc (nº.inv.175), aunque en su caso retrató a la

hasta la cintura. Schmidt 1997, *Venus*, LIMC, Vol. VIII, 2, pp. 132-164. Destaca, entre ellas, la tipología de Venus púdica, como la escultura conocida como *Venus del delfín* de la colección de Cristina de Suecia (140-150 d.C., Museo del Prado). Schmidt 1997, *Venus*, LIMC, Vol. VIII, 2, p. 139, fig. 113.

⁹³⁷ Miguel Ángel Elvira Barba llama la atención sobre la Venus de Velázquez al explicar que se fundió la tipología de Venus recostadas con aquellas que se estaban mirando en espejos y cuya iconografía procedía del mundo antiguo. Elvira Barba 2008, p. 239.

que sería reina de Cerdeña, María Antonia Fernanda, la cual aparece entronizada y acompañada por palomas.

Otra de las tipologías fue la de la Fiesta de Venus aunque a ésta solo se asoció una obra, el retrato de María Adelaida de Saboya de Pierre Gobert (nº.inv.84) pues aparece rodeada de más figuras, destacando los *putti*, que dinamizan la escena al moverse en ella. Por último, se puede hablar de una tipología de Venus sentada con Cupido en la cual encontramos dos retratos realizados por Marianne Loir (nº.inv.130 y nº.inv.131), un retrato de Angelica Kauffman (nº.inv.115), además de varios de Pierre Gobert (nº.inv.87 y nº.inv.89) en los cuales Venus está sujetando una antorcha, símbolo de los alumbramientos (nº.inv.88 y nº.inv.90).

VERTUMNO

Fue un dios de origen etrusco que se relacionó con la protección del cultivo de árboles frutales y, en general, de la vegetación⁹³⁸. Es una figura mitológica totalmente asociada a otra, Pomona, debido al episodio que narra Ovidio en sus *Metamorfosis*⁹³⁹. Es decir, no se representó de forma individual, exceptuando alguna obra clásica como el mosaico romano que conserva el Museo Arqueológico Nacional de Madrid donde se representa el busto de un Vertumno con una corona frutal y un cuerno de la abundancia, la obra de Archimboldo, Rodolfo II de Habsburgo como Vertumno (c. 1580, Skokloster Castle, Suecia) o, por ejemplo, la escultura del dios realizada por Jean Baptiste Lemoyne en el Palacio de Versalles. En la misma línea, el catálogo presente contempla dos obras, realizadas por Pompeo Batoni, en las cuales el modelo masculino se ha asimilado a la figura del dios. El primero de ellos es el retrato de *Sir Mathher Feterstonhaugh 1st Bt*, (nº.inv.9) en el cual se ha retratado al modelo bajo la apariencia del dios utilizando dos elementos iconográficos, la corona de frutos y la corona de espigas que aparecen en cada una de sus manos. Por otro lado, el segundo retrato, *Lascelles Raymond Iremonger* como Vertumno (nº.inv.13) presenta un esquema muy parecido al anterior aunque en este caso solo aparece retratado con la corona de espigas. Ambos modelos se representan con la vestimenta propia de un hombre del siglo XVIII, y el carácter clásico es otorgado por las coronas que sujetan con las manos.

⁹³⁸ Penny Small 1997, *Vertumnus*, LIMC, Vol. VIII.1, p. 235; De la Vega 2000e, *Vertumno*, p. 948; Revilla 2009, p. 694.

⁹³⁹ Ov., *Met.*, XIV, 621-698.

4.3. FUENTES DE INSPIRACIÓN UTILIZADAS POR LOS ARTISTAS QUE PRODUJERON RETRATOS MITOLÓGICOS.

Este recorrido por las diferentes figuras mitológicas ha proyectado una idea sobre cuáles fueron las fuentes iconográficas utilizadas por los artistas. Por lo que se refiere a la identificación de estas fuentes se debe tener presente que resulta muy complejo emitir certezas sobre cuáles fueron. Con esto no pretendo decir que no existan evidencias sobre el uso de diferentes fuentes, pero sí pretendo ser cautelosa en el momento de determinar qué influyó a cada artista en cada retrato. Este estudio propone la diferenciación de varias fuentes esenciales que pudieron servir a los artistas de inspiración en el momento de llevar a cabo los retratos mitológicos. En un primer momento, pueden dividirse entre fuentes clásicas, fuentes modernas y fuentes contemporáneas.

Las primeras estarían conformadas, por un lado, por las piezas de arte clásico que se fueron encontrando en las excavaciones o que podían visitarse en las grandes colecciones del momento, por ejemplo, la *Ariadna dormida* del Vaticano que aún no se identificaba con Ariadna sino con Cleopatra, aunque Winckelmann estaba empezando a desmentir esta asimilación⁹⁴⁰. Winckelmann llevó a cabo una tarea de difusión de gran importancia, pues sus estancias en la ciudad de Nápoles le permitieron conocer las excavaciones de Herculano y Pompeya. Todo lo que observó en los yacimientos lo explicó en sus escritos, –al ser denegada la posibilidad de dibujar los restos–, y en ellos describió numerosas obras de arte que se difundieron por Europa y se convirtieron en una fuente de inspiración para muchos que aún no habían estado en las ciudades romanas⁹⁴¹.

Los lugares donde pudieron encontrar estas obras fueron numerosos y accesibles para aquellos artistas que poseían buenas relaciones. Para poder comprobar cuáles fueron estos lugares, conviene revisar los cuadernos de viaje o diarios de los propios viajeros tanto artistas como intelectuales u otros, pues según Esther García Portugués, las guías de viajeros se convirtieron en estupendos catálogos de obras de gran calidad y rigor «en aras a la identificación y con el afán de historiar los hallazgos»

⁹⁴⁰ Elvira Barba 2010, pp. 22-23.

⁹⁴¹ Winckelmann viajó por tercera vez a Nápoles en 1764 y fue en esta ocasión cuando tuvo la posibilidad de visitar la Villa de Cicerón cuya decoración le dejó deslumbrado. Sus impresiones fueron plasmadas en sus escritos en los cuales aprovechó para describir minuciosamente la decoración de la Villa, convirtiendo sus descripciones en un texto que comenzó a circular por Europa. Ciardiello 2019a, p. 193; Ciardiello 2019b, pp. 80- 82.

y gracias a su lectura se puede comprobar dónde se encontraban en el siglo XVIII las obras artísticas⁹⁴². Por ejemplo, según cita la autora, una buena referencia fue el libro de viaje que escribió el escultor Antonio Canova durante su viaje a Roma y que se ha recogido en la obra *I quaderni di viaggio*. En este diario, recopilado por Elena Bassi en 1959, Canova citó algunos de los lugares de la ciudad en los que estuvo y pudo contemplar maravillosas obras de arte⁹⁴³. De esta manera, se puede comprobar cómo un artista cuando llegaba a la ciudad eterna acudía a lugares como los talleres del pintor Pompeo Batoni y del restaurador Cavaceppi, el Campidoglio, la Galleria Doria Pamphili, la Galleria Borghese, la Galleria Farnese, el Palazzo Colonna, el Palazzo Rinuccini, la Villa Albani o la Villa Ludovisi⁹⁴⁴. No solo pintores, también escritores u otros intelectuales, como Johann Wolfgang von Goethe, reflejaron en sus diarios personales o cuadernos de viaje el itinerario que permitía conocer los emplazamientos artísticos más demandados por los artistas⁹⁴⁵.

Los artistas que llegaban a Roma tenían acceso a estas obras gracias a la gratitud de grandes personalidades del panorama cultural italiano. Por ejemplo, en el caso de los artistas españoles –aunque en este catálogo solo se haya incluido uno– destacó la figura de José Nicolás de Azara quién se convirtió en orientador y protector de muchos de estos artistas que llegaban a Roma y gracias al cual conseguían acceder a los espacios culturales más importantes de la urbe⁹⁴⁶. Según narra Basilio Castellanos de Losada, Azara se encargaba de visitar a los artistas que residían en la Academia de Roma, momento en el cual aprovechaba para darles consejos sobre arte⁹⁴⁷. Además de para jóvenes artistas, Azara fue un referente para otras personalidades como, por ejemplo, para Clemente XIV que, queriendo asimilarse a sus predecesores, otorgó gran importancia a que las colecciones de arte que poseía pudiesen ser estudiadas por, sobre

⁹⁴² García Portugués 2008, p. 738.

⁹⁴³ Canova 1959.

⁹⁴⁴ García Portugués 2008, pp. 738-ss.

⁹⁴⁵ «En la villa Farnesina he admirado la historia de Psique, cuyas reproducciones en color alegran mis habitaciones desde hace mucho tiempo; y luego en San Pietro in Montorio, la Transfiguración de Rafael». Goethe, 2009, *Viaje a Italia*, trad. Manuel Scholz Rich, editorial Zeta, Barcelona p. 154

⁹⁴⁶ «Al paso que negociaba en España pensiones y recompensas á los buenos artistas y literatos, se constituía en Roma su Cicerone en un principio y después su Mecenas, proporcionándoles ver y estudiar los ricos tesoros que ofrecía aquella capital del orbe, ya en la biblioteca del Vaticano, ya en los Museos Pontificios ó particulares ó en las ricas colecciones de manuscritos, antigüedades y otros objetos relativos á las artes y á las ciencias que poseían las nobles familias romanas, las que al nombre de Azara hacían abrir sus salones y poner de manifiesto y á su disposición cuantas preciosidades y rarezas tenían». Castellanos de Losada 1849, p. 282.

⁹⁴⁷ Castellanos de Losada 1849, p. 178.

todo, aquellos artistas que estaban formándose⁹⁴⁸. De todo ello se entiende que existía una idea generalizada de que el viaje para estos artistas debía servir para enriquecer su formación y, por supuesto, tener contacto con las obras de arte más inspiradoras⁹⁴⁹.

Por otro lado, destacarían las fuentes literarias clásicas. Obras como la *Ilíada*, la *Odisea* o las *Metamorfosis* de Ovidio, por mencionar las más conocidas, pudieron servir de inspiración para estos artistas que quisieron plasmar en sus obras a los protagonistas de los autores clásicos. Aunque aparecen representados algunos momentos puntuales de episodios mitológicos en estos retratos, lo cierto es que eligieron representaciones individuales de personajes aislados de cualquier episodio mitológico, es decir, por poner un ejemplo, se representó a Diana pero no su episodio mitológico con el cazador Acteón. Por último, se ha comprobado que hubo una obra que estuvo presente en la memoria de algunos de estos artistas en el momento de realizar los retratos, *L'Antichità di Ercolano Esposte*. Ésta ya ha sido referenciada en el presente estudio, concretamente en el capítulo 1, al referirse a las influencias que pudo recibir Lady Hamilton en relación con su modo de posar. Lo cierto es que se pueden encontrar similitudes con la modelo, aunque también influyó en los artistas que tuvieron acceso a la publicación, así como a otros modelos. Por ejemplo, Angelica Kauffman copió literalmente el esquema compositivo de una de las pinturas encontradas en Herculano en una de sus obras y, aunque no es un retrato mitológico, este hecho permite asegurar cómo los artistas tuvieron acceso –como los decoradores de interiores– a las ediciones de *L'Antichità di Ercolano Esposte*⁹⁵⁰.

⁹⁴⁸ Esta es la razón por la cual Clemente XIV «formó un museo en el que reunió los muchos objetos antiguos, como vasos, urnas, estatuas y demas que aparecían en las escavaciones que se hacían á su costa en sus estados, aumentando la coleccion con las muchas preciosidades que compraba á los particulares, y como Azara fuese sumamente aficionado á las artes, le consultaba en todas las compras y en lo que debía colocarse en el museo, acompañándose con él en las frecuentes visitas que hacia á este depósito que formaba, segun decia, porque creia estaba obligado como soberano á esponer los mas esquisitos modelos á la vista de los artistas y curiosos, para que aprendiesen á conocerlos é imitarlos». Castellanos de Losada 1849, p. 86.

⁹⁴⁹ El flujo de artistas –tanto pintores como escultores– y de coleccionistas en la ciudad eterna tuvo continuidad en el tiempo y durante el siglo XIX muchos fueron los españoles que realizaron una estancia en la ciudad. Mora 2006, pp. 436-ss.

⁹⁵⁰ *L'Antichità di Ercolano Esposte*, Libro I *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, Tavola XIX, 1757.



Fig. 54



Fig. 55

También Rosalba Carriera pudo acceder a una edición de la obra, pues muchos de sus retratos mitológicos presentan un esquema compositivo muy similar a los tondos que aparecen recogidos en el Libro III. Se ha incluido en este análisis un detalle de la ilustración de la *Tavola L*, la cual describe los tondos encontrados en la excavación, para que el lector pueda comprobar el paralelismo que se ha creado con la obra de Rosalba Carriera.



Fig. 56



nº.inv.29

Las fuentes modernas se corresponden con la producción artística de los artistas del Renacimiento y del Barroco. Ya ellos habían conocido a numerosos modelos y habían descubierto esquemas iconográficos, algo que les sirvió para llevar a cabo sus obras. Estas permanecieron, de alguna manera, visibles para los artistas posteriores,

muchas de ellas en Italia, en galerías, palacios o iglesias. Entre los artistas renacentistas destacaron los italianos Rafael Sanzio, Giorgio Vasari, Il Sodoma, Fray Angelico, Bartolomeo Veneto, Veronés, Giorgione, Giulio Romano, Antonio Correggio, Andrea Mantegna, Girolamo Benvenuto, Miguel Ángel, Tiziano; mientras que representando el Barroco se puede aludir a Guido Reni, Nicolas Poussin, Caravaggio, Annibale Carracci, Domenichino, Francesco Solimena, Luca Giordano, Michel Corneille, Il Guercino, Anton van Dyck, Rembrandt o los españoles Diego Velázquez y Bartolomé Esteban Murillo.

Conocidos como los maestros clásicos, se convirtieron en referentes de estudio para desarrollar el tratamiento de las telas, el tratamiento del color, la luz, la perspectiva o el esquema iconográfico. Al mismo tiempo, obras literarias del periodo desarrollado en entre el siglo XVI y XVII también deben ser tenidas en cuenta. Conviene subrayar, la *Iconologia* de Ripa una de las obras que más tuvieron en cuenta los artistas de forma general cómo puede percibirse si se observan la evolución de la Historia del Arte europeo. Por otro lado, *Le Imagini degli Dei degli Antichi, nelli qualis sono descritte le religioni degli Antichi, riti e ceremonie loro, con l'aggiunta di molte principali imagini e con l'esposizione in epilogo di ciascheduna e suo significato* publicado por Vincenzo Cartari en 1556 se considera una importante influencia en el desarrollo de la iconografía clásica en el siglo XVIII⁹⁵¹.

En relación a las fuentes contemporáneas, me refiero a aquellas que destacaron en el siglo XVIII, que fueron coetáneas a los artistas analizados. Por un lado, vuelve a ser importante tener presente la producción literaria entre la que destacaron obras como *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* cuyo contenido se repartió en quince volúmenes muy bien ilustrados en los cuales se hacía referencia a cada figura mitológica (Bernard de Montfauçon, 1719-1724). También destaca como fuente de inspiración para los artistas la publicación de Pierre-François Hugues d'Hancarville, *The Complete collection of Antiquities from the Cabinet of Sir William Hamilton*⁹⁵². La publicación recoge de forma muy clara la decoración pictórica de los vasos de la colección de Hamilton, importante en nuestro estudio por su iconografía. Además de la presencia de divinidades de la mitología clásica, aparecen también ménades danzando en un ámbito bacanal. La disposición de estos seres mitológicos se aproxima en gran

⁹⁵¹ Es sabido que esta obra influyó a Anton Rafael Mengs a la hora de realizar la decoración del Palacio Real de Madrid. Sancho Gaspar 2013, p. 56.

⁹⁵² La primera edición apareció en 1767 bajo el título *Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon. W. Hamilton*.

medida a las posturas que adoptó Emma en sus *Attitudes*, incluso los juegos de movimiento de los ropajes nos recuerdan a aquellos que utilizaba en sus *performances*. Sin embargo, a mi parecer lo que realmente influyó a muchos de ellos en la ejecución de sus retratos fue conocer la obra de sus contemporáneos⁹⁵³. Por ejemplo, son curiosas las similitudes que se establecen entre Vigée Le Brun (nº.inv.259) y Romney (nº.inv.215) con la representación de la modelo como Ariadna. Vigée Le Brun había conocido también de forma directa la obra de Rosalba Carriera y, por otro lado, Angelica Kauffman disfrutó de una relación de amistad con Pompeo Batoni y Gavin Hamilton gracias a su estancia en Roma donde coincidió con ambos⁹⁵⁴.

Sucede lo mismo con John Hoppner que imitó en varias ocasiones a Sir Joshua Reynolds y a George Romney. En esta misma línea, se debe tener en cuenta que algunos de estos artistas ejercieron como maestros de otros que también realizaron retratos mitológicos, por lo que es sencillo encontrar similitudes entre ellos. Me refiero, por ejemplo, a François Dupont o Louis Tocquè que fueron alumnos de Jean-Marc Nattier.

También, me atrevo a decir, que el propio artista estableció un esquema de trabajo que le sirvió para varias de sus figuras, repitiendo los esquemas compositivos. Si observamos la obra de Nattier, el retrato de *Mme. Henriette como Flora* (nº.inv.145) y el retrato de *Mme. Adélaïde como Diana* (nº.inv.151) se advierte el uso de un esquema compositivo común, de la misma manera que sucede con sus retratos en los que relaciona la modelo con Hebe, en los cuales se ha dispuesto la figura de la misma manera.

⁹⁵³ Véase Anexo III en el que se presenta la línea cronológica de la vida de cada uno de estos artistas y a través de la cual se pueden ver las coincidencias temporales que se produjeron.

⁹⁵⁴ En relación a lo comentado, se debe señalar que Françoise Pitt-Rivers aseguró que Pompeo Batoni había ejercido cierta influencia sobre Rosalba Carriera sobre todo en relación a la forma de representación de la pose que había adquirido el o la modelo. Pitt-Rivers 2009, p. 53. También se ha identificado a Reynolds como fuente de la pintora Angelica Kauffman debido al testimonio que ofrece una carta que la mujer mandó a su padre: «Ho fatto visita a molti pittori M. Reynolds è il primo, molto buon pittore; ha una maniera particolare, ed i suoi ritratti sono generalmente storici». Es recogido por Gherardo de Rossi en su obra, donde considera estas palabras como ejemplo para demostrar que la producción de la mujer se vio condicionada por su admiración hacia Reynolds. De Rossi 1811, p. 25.

CAPÍTULO 5: LOS PROTAGONISTAS DE LOS RETRATOS MITOLÓGICOS.

5. 1. LOS Y LAS ARTISTAS. ENCARGADOS DE PLASMAR UNA ASIMILACIÓN ENTRE MUJERES, HOMBRES Y PERSONAJES MITOLÓGICOS.

El catálogo de retratos mitológicos se ha formado a través del análisis de 34 artistas procedentes de diferentes zonas geográficas. La mayoría de ellos fueron europeos y tan solo uno, Benjamin West, fue de origen americano. Francia e Inglaterra fueron los países que albergaron un mayor número de artistas que se dedicaron a este tipo de retratos, mientras que Italia, Alemania, Suecia, Suiza y España fueron naciones de origen, exclusivamente, de uno o dos de estos retratistas.

Tabla de datos: procedencia geográfica de los artistas

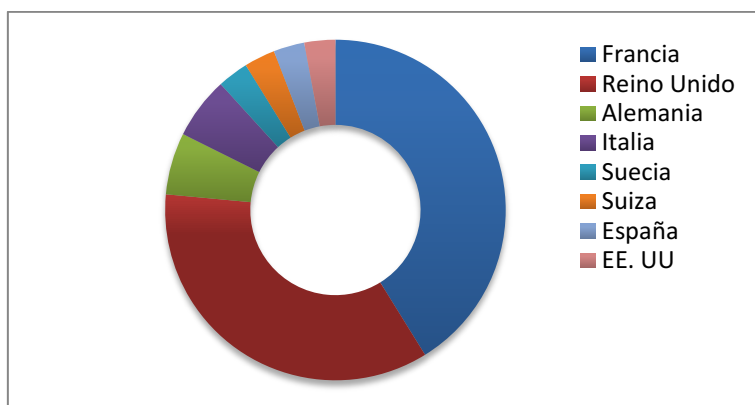


Fig. 57

Como se puede apreciar en el gráfico, la presencia de artistas franceses y británicos fue considerablemente superior a la del resto de países, aunque no se puede obviar que la mayoría de estos artistas tuvieron una cosa en común que influyó de forma muy especial en el desarrollo de su obra y, por supuesto, en la producción de retratos: su paso por Italia. Es cierto que alguno de ellos no llegó a viajar a Italia, como Richard Cosway o François Dupont pero, por regla general, el resto de artistas que se han analizado en este estudio tuvieron, al menos, un mínimo contacto con las ciudades italianas. Entre ellas, destacó Roma como la urbe más atractiva para estos artistas que estaban en pleno proceso formativo pues en la ciudad eterna encontrarían la huella del mundo antiguo, tan presente en las corrientes artísticas del siglo XVIII⁹⁵⁵.

⁹⁵⁵ Por Roma pasaron quince de los treinta y cuatro artistas que conforman este catálogo: Pompeo Batoni, Hugh Douglas Hamilton, Gavin Hamilton, Ozias Humphry, Angelica Kauffman, Marianne Loir, Louis-

Sin embargo, no solo acudían a Roma. Otros, fueron partícipes del Grand Tour y recorrieron numerosas ciudades italianas en las cuales aprovechaban la estancia para conocer colecciones, edificaciones y establecer una relación con artistas destacados. Cabe mencionar, la actividad de Gavin Hamilton, artista que llevó a cabo el Grand Tour junto a Lord Hyndford, experiencia que caracterizó su obra⁹⁵⁶.

Ya se han analizado los aspectos biográficos y técnicos de estos artistas, por lo que se plantea ahora un análisis global de todos ellos dedicando una mayor atención a dos aspectos: la presencia de mujeres en este grupo de pintores y la cuestión del éxito económico relacionado con la producción de retratos.

5.1.1. La destacable presencia femenina en el elenco de artistas que realizaron retratos mitológicos.

Uno de los aspectos más característicos de los retratos mitológicos analizados es la importancia que adquiere la mujer en el desarrollo de los mismos ya sea como modelo o como artista. El 92% de los modelos que aparecen en estos retratos son mujeres y, por otro lado, se distinguen cinco mujeres entre los treinta y cuatro artistas que forman el catálogo, un número considerablemente significativo si se tiene en cuenta la época en la que se enmarca esta tipología de retrato. Por supuesto, este aspecto no ha pasado desapercibido en la Historia del Arte, la historiografía ha destacado que la mujer es un elemento clave en el desarrollo del retrato alegórico o del retrato histórico. Se han analizado con detenimiento numerosas obras y se ha tratado de incluir al panorama de estudio la figura de algunas mujeres artistas, sobre todo de aquellas que fueron capaces de combinar su trabajo artístico con el que se consideraba que debía desarrollar una mujer, como la maternidad⁹⁵⁷. Y ese ha sido, fundamentalmente, el problema. No se ha distinguido a una mujer por sus capacidades y habilidades artísticas, sino por desenvolverse en varias actividades sin descuidar las labores que debía realizar por su condición femenina. Esto puede distinguirse en cualquiera de las publicaciones pertenecientes al siglo XIX o, incluso, al siglo XX. Se presenta a la artista y, acto

Michel van Loo, Francisco Javier Ramos y Albertos, Allan Ramsay, Jean Raoux, Sir Joshua Reynolds, George Romney, Johann Heinrich Tischbein der Ältere, Marie-Louise-Élisabeth Vigée Le Brun y Benjamin West.

⁹⁵⁶ Cesareo 2003, p. 211.

⁹⁵⁷ Molina 2013, p. 247.

seguido, se hace alusión a su capacidad como madre o a su aspecto físico, quedando implícita su responsabilidad si descuidaba su presencia o si no encontraba marido por estar tan embelesada por el arte.

Sin embargo, en el siglo XXI, la historiografía ha dado un pequeño paso hacia delante en el reconocimiento de la mujer como individuo independiente. Obras como *Life Stories of Women Artists, 1550-1800. An anthology* de Julia Kathleen Dabbs (2009), *Educación y dedicación. Aportaciones de las grandes pintoras al arte. Desde la Antigüedad hasta 1800* de Rosa Elvira Caamaño Fernández (2011) o, una de las últimas publicaciones que han salido a la luz en relación con la mujer artista, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIIIe – XIXe siècles* de S. Sofio (2016) ofrecen un nuevo enfoque en el estudio de la pintura realizada por mujeres destacando su trabajo artístico sin hacer alusiones innecesarias a su vida privada. Además, denuncian a algunos biógrafos o historiadores que no han sabido valorar las aptitudes artísticas de estas mujeres pero sí atreverse a comentar, por ejemplo, su aspecto físico. Es el caso de J. K. Dabbs, quien al analizar la figura de Rosalba Carriera menciona a Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville, el cual se permitió el lujo de declarar que la pintora era muy fea⁹⁵⁸.

Han sido muchas las mujeres que deberían ser consideradas artistas, pero desconocemos su obra por el olvido del que han sido víctimas en la historia. No se les ha otorgado apenas importancia, los museos han llenado sus almacenes con sus obras y no ha sido hasta hace pocos años que estas instituciones han tratado de ejercer la responsabilidad que se les otorga y devolver a las artistas el reconocimiento robado. En los últimos años, grandes museos han llevado a cabo exposiciones en las que la mujer ha sido el tema primordial. Por ejemplo, el Museo del Prado recientemente llevó a cabo la exposición *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* a través de la cual se pretendía reconocer el trabajo de estas grandes artistas que fueron olvidadas a lo largo del tiempo⁹⁵⁹. Destaca en Italia *Lessico Femile. Le donne tra impegno e talento 1861-1926* celebrada en el Palazzo Pitti de Florencia desde el 7 de marzo al 26 de mayo de 2019 en la cual se presenta Florencia como una de las ciudades

⁹⁵⁸ Dabbs 2009, p. 339; «La beauté qui est le partage ordinaire des femmes, ne fut point celui della Signora Rosa Alba Carriera. Ce défaut, si c'en est un, fut bien remplacé en elle, par les qualités de l'ame et par les talents supérieurs dont la nature l'avoit pourvûe». D'Argenville 1762, Vol. I. p. 314.

⁹⁵⁹ Desarrollada desde el 22 octubre de 2019 hasta el 2 de febrero del 2020 y comisariada por Leticia Ruíz. Además, el Museo del Prado tiene intención de inaugurar próximamente la exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, a través de la cual se analizará el papel de la mujer en el sistema artístico español de los siglos XIX y XIX.

más importantes para el trabajo artístico femenino en el siglo XIX. O, también, destaca la exposición realizada en la National Gallery of Portraits en Londres, *Pre-Raphaelite sisters* con el objetivo de reconocer el papel femenino en el grupo de los Pre-Rafaelitas⁹⁶⁰.

Ya se ha comentado que este reconocimiento institucional ha resultado ser algo novedoso y que hasta el siglo XXI la obra de mujeres no es atractiva para la historiografía; sin embargo, es obvio que las obras de mujeres pintoras existieron y circularon en el mercado artístico hasta su olvido. A raíz de esta situación, es necesario preguntarse ¿cómo iniciaron su actividad artística las mujeres en el siglo XVIII?

Para comenzar a analizar este aspecto se debe tener en cuenta la importancia del proceso de formación de la pintora. En un primer momento, la mayoría de estas mujeres provenían de familias muy ligadas al mundo del arte. O eran hijas o esposas de un artista, lo que les permitía adentrarse en este ámbito. Sin embargo, más adelante, comenzó a ser habitual la existencia de talleres a los que podían acudir las mujeres como aprendices, sin tener relación familiar con el maestro. Esto supuso una gran transformación en el ámbito educativo pues las mujeres acostumbraban a recibir su formación de forma individual en su propia casa, además de contribuir a la feminización de los espacios, un aspecto de vital importancia en el desarrollo del arte femenino. Cabe destacar el taller de Jean-Baptiste Greuze, el cual puede ser considerado el primer artista que tuvo alumnas mujeres, el taller de François-Hubert Drouais, el taller de Jacques Louis David o el taller de Joseph-Benoît Suvée y Charlotte-Lousie Remeau, matrimonio que regentó un taller masculino y, de forma paralela, un taller femenino⁹⁶¹.

En segundo lugar, cuando las pintoras habían recibido su formación y ya habían logrado éxito entre la clientela buscaban ser admitidas en la Academia debido a que en ese momento, o bien conseguían este reconocimiento o no existían como artistas. El acceso a la Academia dependía del país en el que se encontrase cada mujer. Como ejemplo fundamental está Francia cuya Academia había permitido el acceso a la mujer ya en el siglo XVII, siendo en 1663 Catherine Duchemin la primera pintora de naturalezas muertas reconocida por esta institución. Durante unos veinte años, la mujer accedió de la misma manera que el hombre, hasta que en 1680 las condiciones de acceso cambiaron para ellas. Adquirieron, sorprendentemente, una condición peor y

⁹⁶⁰ Desarrollada desde el 17 de octubre de 2019 hasta el 20 de enero de 2020.

⁹⁶¹ Sofio 2016, pp. 86-ss. Es conocido que las mujeres se encargaban, de forma diaria en los talleres, de los trabajos más infravalorados como la preparación del material.

dependían de un consentimiento especial que les permitiera el acceso⁹⁶². Según S. Sofio, esta norma se estableció como consecuencia de la implantación de unas medidas austeras capaces de soportar las duras guerras que estaba sufriendo el país, de manera que se redujese el número de artistas dependientes de la Academia⁹⁶³.

No obstante, parece que existieron otras causas, como intentar que la mujer no destacase por encima del hombre, siendo la actividad artística responsabilidad de este. Si se analiza el *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture* (1648-1793), menciona el reglamento de admisión para las mujeres, de la siguiente manera:

«L'Académie ayant considéré que, quoiqu'elle se fasse un plaisir d'encourager le talent dans les femmes en admettant quelques-unes dans son corps, néanmoins ces admissions, étrangères en quelque façon à sa constitution ne doivent pas Être trop multipliées; elle a arrêté qu'elle n'en recevrait point au-delà du nombre de quatre, si ce n'est cependant au cas où des talents extraordinairement distingués engageraient l'Académie à désirer, d'une voix unanime, de les couronner par une distinction particulière⁹⁶⁴».

Además de esta sentencia sobre las mujeres, la autora Séverine Sofio menciona otras publicaciones que permiten hacerse una idea del sentimiento que existía en la época hacia las mujeres artistas como la publicación del Abbe de Fontenay en el *Journal Général de France*, en la que alababa la producción que mostraron las mujeres en la exposición de Place Dauphine pero recalando el elevado número de mujeres que elegían esta actividad⁹⁶⁵. Para ella, las razones de excluir a la mujer son de orden psicológico pues considera que su frágil constitución no puede hacer frente a las necesidades de la profesión. No se limita a esta crítica, sino que responsabiliza a los padres de permitir a sus hijas optar por un trabajo capaz de estropear su reputación⁹⁶⁶.

Por todo ello se puede decir que la mujer fue aceptada como artista pero con ciertas condiciones. Entre ellas, como ya se ha comentado, destaca la responsabilidad que debía asumir la mujer para compaginar su labor artística con su virtud femenina y las labores que la correspondían por ello⁹⁶⁷. En la sociedad del XVIII muchos lo consideraron negativo al estar despistando a la mujer de su verdadera tarea, y en

⁹⁶² Sofio 2016, p. 64. Algunas de ellas contaron con la gracia real, como Rosalba Carriera nombrada miembro de la Academia en 1720 por su popularidad y calidad artística. Bonnet 2002, p. 143.

⁹⁶³ Sofio 2016, p.64.

⁹⁶⁴ De Montaiglon 1888, Vol, 8, p. 53.

⁹⁶⁵ La exposición celebrada en la Place de Dauphine fue conocida como *L'exposition de la Jeunesse*. Véase: Donnay 1928; Bellier de la Chavignerie 2018.

⁹⁶⁶ Sofio 2016, pp. 100-ss.

⁹⁶⁷ Dunn 2012, p. 253.

relación a la Academia, tenían que ser admitidas a través de un proceso diferente al masculino, con más filtros y exigencias pues consideraban de urgencia que el número de mujeres artistas no se disparase. Coincidiendo con la Ilustración, se puede concluir diciendo que las mujeres dispusieron de unos derechos que a su vez y, lamentablemente, dependían del colectivo masculino.



Fig.58

Esta situación se refleja en la obra de Johann Zoffany, *La Asamblea de los académicos en la Real Academia*, (1771, Royal Academy of Arts). La escena se desarrolla en un interior lleno de personajes, todos hombres, que están acompañados por elementos artísticos como esculturas y bustos. Son los académicos reunidos, artistas del momento de gran importancia y renombre como Richard Cosway que aparece en el ángulo inferior derecho apoyado en un bastón. En la pared de la derecha cuelgan dos pinturas representando cada una de ellas un busto femenino. Son los retratos de Angelica Kauffman y Mary Moser, ambas académicas. Debían estar representadas en esta obra, pero el autor pretendió realizar una diferenciación entre ambos sexos favoreciendo la situación del masculino y relegando la representación de ambas pintoras a un mero elemento decorativo.

No obstante, no todo fueron críticas, en España aparecieron muchas publicaciones que apoyaron la presencia femenina en el mundo de las artes. Por citar algún ejemplo, Juan Antonio Mirabel publicó en 1720 la obra *El Jardín de las damas y recreo de los caballeros* a través de la cual defiende la idea de que la inferioridad de la mujer responde a la falta de educación que suele recibir y no a su condición natural.

También Jerónimo Feijoo desmintió la inferioridad de las mujeres en su *Teatro crítico universal* (1726):

«Estos discursos contra las mugeres son de hombres superficiales. Vén, que por lo comun no saben sino aquellos oficios caseros, á que están destinadas: y de aqui infieren, (aun sin saber que lo infieren de aquí, pues no hacer sobre ello algun acto re[.]exo) que no son capaces de otra cosa. El mas corto logico sabe, que de la carencia del acto á la carencia de la potencia no vale la ilaciones y asi, de que las mugeres no sepan mas, no se infiere que no tengan talento para mas.

Nadie sabe mas que aquella facultad que estudia, sin que de aqui se pueda colegir, sino bárbaramente, que la habilidad no se estiende á mas que la aplicacion⁹⁶⁸».

Con la lectura de estas obras, se percibe que la situación de la mujer como profesional estaba en el límite del bien y del mal, la actividad artística no era considerada oportuna para una mujer pero, como no podía ser de otra manera, muchas de ellas, incluso las mujeres más respetables, se sintieron atraídas por el fascinante mundo artístico. No hay que olvidar que estas mujeres tuvieron cierto acceso a la cultura artística pues solía tener cabida en su formación, aunque esta actividad era aceptada en una esfera privada, no si se convertía en pública y lucrativa⁹⁶⁹.

La Academia perdió interés y ocupó su lugar el salón para el cual no existían tantas restricciones para poder acceder a él y los interesados en comprar o encargar pintura, poseían un nivel acorde al de las pintoras⁹⁷⁰. En estos espacios contaron con mayor libertad, incluso tuvieron la posibilidad de gestionarlos. En definitiva, queda claro que las mujeres que quisieron destacar como artistas se enfrentaron a una continua «carrera de obstáculos», tal y como señaló Greer⁹⁷¹.

Ahora bien, ¿por qué obtuvieron tanto éxito en el Retrato Mitológico? En primer lugar, por una razón básica. Que las mujeres se dedicasen al arte era una consideración muy criticada y muy limitada, comenzaron a poder trabajar como artistas pero en el caso de la pintura, solo con los géneros más infravalorados: retratos y naturalezas muertas⁹⁷². Estas artistas, que habían recibido una educación extraordinaria aspiraban a mucho más. La pintura de historia era en ese momento el género codiciado por todos los artistas, y la única manera que poseían las mujeres de acercarse a él era

⁹⁶⁸ Feijoo 1765, p. 406.

⁹⁶⁹ Para conocer el proceso formativo de las mujeres en esta época, véase: Capel Martínez 2007.

⁹⁷⁰ Ono 2011, p. 221.

⁹⁷¹ Greer publicó en 2005 la obra: *La carrera de obstáculos: vida y obra de las pintoras antes de 1950*.

⁹⁷² Caamaño Fernández 2011, p. 171.

intentando incluir aspectos históricos o elementos más complejos en sus retratos. Para ello, el Retrato Mitológico se convirtió en una ingeniosa posibilidad. Además, su éxito se vio impulsado debido a que estas mujeres comenzaron a ocupar los espacios públicos de la nueva sociedad europea y su presencia no pasó desapercibida pues, por primera vez, manifestaron que querían transformar el lugar que ocupaban en la jerarquía social.

En el catálogo analizado aparecen cinco de las pintoras más representativas del siglo XVIII: Rosalba Carriera, Angelica Kauffman, Èlisabeth Vigée Le Brun, Marianne Loir y Anna Dorothea Therbusch. Todas ellas presentan similitudes y aspectos comunes que coinciden con lo recientemente comentado.

En primer lugar, todas ellas pertenecieron a una familia de artistas o, al menos, a una familia que consideraba el arte de vital importancia, y proporcionaron a sus hijas una completa formación. Por ejemplo, al morir el padre de Le Brun, su madre adquirió la responsabilidad de continuar mostrando a su hija el desarrollo del arte, por lo que acudió con ella a visitar exposiciones y palacios, y estas experiencias fueron definiendo un estilo en la pintora. Actualmente no sería nada destacable pero en el siglo XVIII no era absoluto habitual que una madre fuera consciente de la importancia que poseía esta labor y se preocupase porque su hija visitase exposiciones y contemplase obras de arte. Es algo digno de resaltar, además de que permite percibir el alto nivel cultural que poseían las familias de los artistas. Los padres de estas mujeres se ocuparon de que sus hijas estuviese familiarizadas con el arte aunque si había un hijo varón de por medio, como en el caso de Marianne Loir, era éste el que recibía una mimada educación y no su hermana. Estas pretensiones consiguieron despertar en ellas el interés por el arte y la formación, amparada por un ambiente cultural, fue muy llevadera.

En segundo lugar, todas ellas disfrutaron de un reconocimiento en vida, bien al ser aceptadas como miembros de las Academias, bien al poseer una clientela de elevada categoría donde destacan los encargos realizados por algún rey, como Luis XV rey de Francia, quién encargó a Rosalba Carriera alguna obra. Además, se convirtieron en referentes artísticos, por ejemplo, los viajeros del Grand Tour acudían al taller de Angelica Kauffman en Roma para conseguir ser retratados por la pintora. Quizás Marianne Loir fue la artista que menos éxito tuvo, pero hay que tener en cuenta que su formación no fue muy completa por lo que presentaba algunos fallos en el desarrollo de su técnica.

Sin embargo, por regla general, las pintoras tuvieron que esforzarse para desarrollar un estilo propio que atrajese a una clientela definida para, de esta manera,

desarrollarse como artista. En general, demostraron poseer una gran habilidad al llevar a cabo pintura de historia, un género de gran reconocimiento que estaba ciertamente vetado para la mujer, al desarrollar un retrato en el que la mitología, y el aspecto histórico estaba muy presente. De forma paulatina, llegaron a competir con artistas totalmente afianzados en el escenario cultural europeo. Además de su habilidad, contaron con ayuda extra: amigos, maestros y artistas conocidos que fueron abriéndolas paso en el mercado del arte. Rosalba Carriera contó con la ayuda del banquero Pierre Crozat, la obra de Marianne Loir se vio influenciada por Jean François de Troy y Hubert Drouais, Anna Dorothea Liesewska –Therbusch contó con el apoyo de la familia real alemana, la figura de Angelica Kauffman fue promocionada por el anticuario Thomas Jenkins y, finalmente, Vigée Le Brun tuvo relación con muchas figuras pero destacó su maestro Gabriel Francisco Doyen que la hizo ser partícipe del mundo de la mitología.

A mi parecer, aunque estas artistas contasen con apoyos de este tipo, ellas mismas fueron conscientes de su habilidad. No era una afición, ni un pasatiempo, no pintaron para ocupar el tiempo de una monótona vida común en las altas clases sociales, sino que sus pretensiones fueron maduras, profesionales y exigentes. Por hacer hincapié en esta idea, quisiera mencionar el hecho de que, por ejemplo, Élisabeth Vigée Le Brun era tan consciente de la idea que poseía de arte que ella misma era quién elegía a los modelos que iba a retratar consiguiendo proyectar una imagen de artista de gran caché.

Por último, hay que tener en cuenta que, aunque no fue algo exagerado, fueron artistas que viajaron, situación que favoreció el desarrollo de su arte. De forma forzada Vigée Le Brun disfrutó de experiencias en varios países, pero quizás habría que destacar Francia e Italia como destinos comunes para estas mujeres. Allí conocieron la obra de los maestros clásicos y, sobre todo, fueron partícipes del desarrollo cultural europeo de una forma muy directa.

Por otro lado, es reseñable el empoderamiento económico del que fue partícipe la mujer artista. A través de las fuentes se puede apreciar cómo entre ellas existía la conciencia de que el dinero que ganaban con sus retratos les pertenecía a ellas mismas y no a sus maridos o familiares. El ejemplo más notable puede encontrarse en Vigée Le Brun, quien plasmó su preocupación en su obra *Souvenirs*:

«Lorsque en 1788 je fis le portrait de beau prince Lubomirski, alors adolescent, sa tante, la princesse Lubomirska, m'envoya douze mille francs, sur lesquels je priai M. Le Brun de me laissair deux Louis; mais il me les refusa, prétendant avoir besoin de la Somme entière pour solder tout de suite un billet. Il étair plus habituel, au reste, que

M. Le Brun touchât lui-même, et très-souvent il négligeait de me dire que l'on m'avait payée. Une seule fois dans ma vie, au mois de septembre 1789, j'ai reçu le prix d'un portrait; c'était celui du bailli du Crussol, qui m'envoya cent Louis. Heureusement mon mari était absent, en sorte que je pus garder cette Somme, qui, peu de jours après le 5 octobre, me servit pour aller à Rome»⁹⁷³.

5.1.2. Los artistas masculinos. Análisis de una cuestión. ¿Querer o tener que realizar retratos?

Por supuesto, no se puede obviar el hecho de que la mayoría de artistas que llevaron a cabo este tipo de retratos fueron hombres, en total 29 de este catálogo. Como no podía ser de otra manera, contaron con más facilidades para convertirse en artistas, no por algún condicionamiento especial sino porque era así como estaba organizada la sociedad, las mujeres dependían de un hombre mientras que éste tenía libertad para no depender de nadie. Sin embargo, hay que reconocer que tanto hombres como mujeres presentaron unos rasgos comunes que se disponían en torno a la producción de su obra. En primer lugar, la mayoría de ellos también provenía de familias de artistas o de familias en las que el arte ocupaba un lugar importante, como sucedía con las mujeres. En segundo lugar, el éxito de su trabajo podía manifestarse en dos situaciones: en el reconocimiento de la Academia, en dónde uno de los objetivos principales fue el desarrollo de la pintura de historia, y en el aumento de clientela⁹⁷⁴. Ahora bien, los hombres tendieron a poseer grandes pretensiones artísticas, queriendo destacar como pintores de historia, idea que tuvieron que hacer más flexible al darse cuenta de que realizar retratos era mucho más conveniente para ganar dinero. Mientras las mujeres aprovecharon el retrato, de los pocos géneros que se les permitía trabajar, para acercarse tímidamente a géneros mejor reconocidos, los hombres dejaron de lado sus posibilidades de poder trabajar en ellos porque no les interesó tanto como el dinero que podían obtener con los retratos.

De esta manera, entre los clientes de estos artistas pudieron distinguirse personajes de la realeza como reyes, reinas, princesas o príncipes, miembros de altas

⁹⁷³ Vigée Le Brun 1835, Libro I, p. 75.

⁹⁷⁴ Un caso singular es el que representó Alexis Grimou, artista que no obtuvo reconocimiento porque él no quiso, rechazando todos los encargos que provenían de la realeza o de clientes de altas clases sociales, lo que le llevó a vivir en una situación de penuria económica.

clases sociales como duques o marqueses o, en definitiva, personajes que poseían una buena situación económica y que estaban dispuestos a pagar la cantidad que exigiese el pintor de moda. Es así, como algunos artistas llegaron a convertirse en auténticas atracciones del Grand Tour y sus talleres comenzaron a ser vistos como paradas obligatorias en las rutas de viaje, como le sucedió a Pompeo Batoni cuya fama era conocida por doquier.

Que estos artistas atrajeran a tantos clientes estuvo muy vinculado al desarrollo técnico de la producción de cada uno de ellos. Y es que fueron pintores de éxito, con mucha formación y experiencia que les permitió desarrollar una magnífica habilidad para la pintura. Por supuesto, unos más que otros. Aún así, fueron muchos los que estaban saturados de trabajo, tanto que comenzaron a llevar a cabo una metodología de trabajo peculiar que consistía en que el modelo posara tan solo en una ocasión en el taller del artista para representar el rostro, mientras que el resto del cuerpo era pintado en ocasiones posteriores, ya sin el modelo y utilizando esquemas compositivos comunes consiguiendo que aquellos que integraban el taller del artista también participasen del proceso de producción. Es así como comenzó a generarse una transformación en la producción artística que anunciaba el inicio de un nuevo estilo y de una nueva etapa, el arte contemporáneo.

5.2. LAS Y LOS MODELOS: PROTAGONISTAS CONTEMPORÁNEOS DE ESCENAS MITOLÓGICAS.

La mujer artista destacó en la producción de retratos, pero también destacó la mujer como modelo. Si se observa el catálogo presentado en este estudio es fácil distinguir cómo la presencia femenina supera con creces a la masculina. Si tenemos en cuenta los datos, se aprecia como de 271 retratos mitológicos tan solo 21 son retratos masculinos y, además, 11 de ellos son niños. Tan obvia es esta superioridad numérica que hace necesario considerar si se trataba de una tipología pictórica destinada a la mujer, sobre todo considerando la mujer como cliente.

Resulta evidente que el momento histórico condicionó en gran medida esta situación pues la Ilustración despertó la conciencia del ciudadano como individuo independiente que tenía el deber y el derecho de ocupar un espacio en la sociedad y se alienta al individuo a proyectarse como un agente activo de la esfera pública. La mujer nunca había tenido esa licencia y este movimiento parecía estar dispuesto a otorgárselo aunque, como es sabido, la Ilustración nunca llegó a valorar a la mujer como una ciudadana de la misma condición que el hombre⁹⁷⁵. Independientemente de ello, este pensamiento sirvió para que la mujer tomase la iniciativa de pretender estar más presente en los movimientos sociales y ser dueña de alguno de los aspectos de su vida. El arte se presenta como una opción para alcanzar esa aspiración. Por otro lado, el retrato como género pictórico había sufrido alguna transformación en los últimos años, queda atrás la funcionalidad de ostentación del poder político, no es tanto un panegírico como un instrumento de sociabilidad. Es una perfecta oportunidad para «presentarse en sociedad» y nunca mejor dicho.

El Retrato Mitológico supuso una de las vías más efectivas para formar parte de las relaciones sociales que se daban en el momento. Se relaciona este género con un carácter novedoso, pero no revolucionario. Las modelos de estos retratos no eran mujeres pobres, sino que formaban parte de los círculos más elevados de la sociedad. La producción pictórica de retratos mitológicos poseía como mayor cliente la mujer joven, o como mucho de edad media, de familia acomodada. Sobre todo aquella mujer que estaba en edad de contraer matrimonio, quién durante mucho tiempo había permanecido recluida en un ambiente familiar. Mujeres de edad más avanzada también

⁹⁷⁵ En relación a la idea que la Ilustración proyectó de la mujer. Molina 2013, pp. 219-ss.

protagonizaron este tipo de retratos e, incluso niñas, aunque de forma mucho más puntual. También es cierto que se distingue un grupo de mujeres de condición social más baja: las actrices. Éstas solían pertenecer a familias pobres, habitantes de pequeñas aldeas retiradas de las ciudades que escapaban de su monótona vida en el campo para triunfar en los escenarios de la urbe. No hay que olvidar que el teatro estaba experimentando un gran auge en el momento convirtiéndose en una atracción para la sociedad⁹⁷⁶.

Tanto estas mujeres como las que provenían de altas clases sociales no consiguieron una independencia completa para protagonizar las obras. Estaban condicionadas por dos aspectos fundamentales. El primero de ellos, conseguir la aprobación familiar de ser objeto de una pintura y la segunda, contar con el dinero para pagar el encargo. No controlaban su economía, se puede hablar incluso de que no tenían, pues el dinero era considerado patrimonio del hombre, de lo que se entiende que los encargos los realizaba directamente el hombre de la familia, bien su padre, hermano o bien su marido. Como ejemplo es destacable la anécdota que alude al retrato que realizó Pompeo Batoni a Izabela –condesa Potocka– pues, como se comentaba de forma previa en este estudio, para llevarse a cabo se dio cuenta de ello al marido comentándole el interés de su mujer por el retrato y el coste económico que conllevaba el mismo⁹⁷⁷. No obstante, existieron algunas excepciones. En el caso de la duquesa de Sermoneta, la señora Carlota Ondedei Caetani, encargó ella misma a Batoni su retrato bajo la apariencia de Diana⁹⁷⁸.

Se ha mencionado a rasgos generales que las modelos de estos retratos mitológicos provenían de las altas clases sociales, pero ¿qué tipo de mujer fue la protagonista de estos retratos mitológicos? En realidad, hay que destacar que no fue un único prototipo de mujer sino que aparecen protagonizando estos retratos mujeres que pueden adscribirse a diferentes tipologías. En primer lugar, destacaron como modelos las mujeres que pertenecían a la realeza: reinas, princesas o las «queridas» de los reyes que, aunque no poseían un linaje real, consiguieron la condición que les permitía presentarse en sociedad como miembros de la familia real. En segundo lugar, se puede

⁹⁷⁶ Aunque el teatro supuso una atracción para la sociedad, se debe tener en cuenta que al inicio del siglo XVIII este mundo artístico contaba aún con numerosos prejuicios vinculados, sobre todo, a la prostitución. En Inglaterra la relación de los frecuentes en Covent Garden –zona destacada para las meretrices– y del Teatro Drury Lane fue destacable, aunque paulatinamente se fuera desvinculando. Véase: Years 2016, pp. 32-61.

⁹⁷⁷ Véase n°.inv.21.

⁹⁷⁸ Véase n°.inv.6.

mencionar a aquellas mujeres que conformaban la aristocracia, es decir, marquesas, condesas, duquesas, mujeres de altos cargos militares o mujeres de diplomáticos. Por último, fueron modelos de estos retratos las artistas, destacando entre ellas las actrices que, como ya se ha comentado, aunque solían tener un origen social humilde, su categoría alcanzaba mayor estatus al conseguir fama y éxito. Ms. Abington, que fue una de las actrices más representadas (nº.inv.59 ,60 y 187), comenzó trabajando en la calle como cantante, tratando de buscarse la vida pues trabajó también como florista y como criada hasta que en 1755 realizó su primera actuación en un teatro interpretando a Miranda en la obra *Busybody*, papel que finalmente le abrió las puertas al mundo del teatro obteniendo un gran éxito durante su carrera⁹⁷⁹.

Que se pueda hacer una división entre las mujeres permite hacer una valoración sobre si puede considerarse un uso específico relacionado a cada figura mitológica. Tras un exhaustivo análisis del catálogo de retratos mitológicos se ha considerado que dependiendo de una modelo u otra se utilizaba una figura mitológica en cuestión. Es decir, existía un aspecto en la figura mitológica que era utilizado para remarcar el carácter de la modelo, ya fuese su condición de madre, su personalidad o la actividad que llevaba a cabo. Por ejemplo, fue común que las actrices se asimilarán a diferentes musas debido a su relación con la creación artística. Aunque el análisis permite comprobar cómo existieron otros factores que también se tuvieron en cuenta, como la edad de la modelo y su estado civil. Para comprender el significado de estos retratos mitológicos es necesario anunciar qué figuras mitológicas fueron utilizadas en los retratos de cada grupo de mujeres comentado y poder conocer cuáles fueron los aspectos comunes en cada uno de ellos. No obstante, antes de comenzar con estas comparaciones, se debe tener en cuenta que no existió lo que podría considerarse una regla fija en la cual los artistas basarán la elección de cada figura mitológica. Es más, seguramente muchas de estas elecciones respondieron más a una cuestión de moda que a otra cosa.

Para comenzar, se llevaron a cabo retratos mitológicos de mujeres pertenecientes a la realeza, aunque no demasiados. Hay que tener en cuenta que no cualquier artista tenía la posibilidad de adentrarse en la corte y retratar a un miembro de la casa real. Aún así, existe un buen número de ejemplos de mujeres reales que se asociaron a personajes mitológicos. Estos personajes fueron, fundamentalmente, los que

⁹⁷⁹ <https://www.britannica.com/biography/Fanny-Abington> [Recurso en línea. Consulta: 2 de enero de 2020].

ensalzaban el prototipo de mujer ideal en la sociedad: joven, bella, casta y docta en aspectos culturales. Por ello, se asociaron a divinidades que encarnan la juventud como Hebe o Iris en el caso de la princesa von und Liechtenstein (nº.inv.258). O a divinidades que aluden a la belleza femenina, en el caso de Flora a la cual se asimiló Mme. du Barry (nº.inv.71) o la princesa Eusokia Ivaovna Golitsyna (nº.inv.266). Por supuesto, la castidad se reflejó con la figura de Diana utilizada en numerosas ocasiones por varios artistas, concretamente por Jean-Marc Nattier, Louis de Silvestre y Louis Tocquè⁹⁸⁰. Para aludir al amor familiar, se recurrió a Venus como se puede ver en la obra de Pierre Gobert en la que retrató a María Adelaida de Saboya como Venus rodeada por su familia (nº.inv.84). En esta misma línea, Jean Ranc representó a María Antonia Fernanda de Borbón con tan solo dos años bajo la apariencia de Venus en el que seguramente se quisiera resaltar el amor de esa familia hacia la pequeña niña (nº.inv.175).

Estas mujeres recibieron una educación exquisita basada en el estudio de materias muy específicas, entre las que se encontraba la música, por lo que asimilar estas personalidades con las Musas era algo de lo más adecuado⁹⁸¹. Se retrató como a una musa a Mme. de Blois (nº.inv.83) que aunque fue una hija ilegítima, Luis XIV la quiso en gran medida y la ofreció una educación de calidad, de hecho se educó junto a su hermano Luis de Borbón. También las *Mesdames*, hijas de Luis XV y Maria Leszcynska se retrataron como musas (nº.inv.70). Por último, Vigée Le Brun retrató a la princesa María Josepha Hermenegilde von Liechtenstein como Ariadna y a la princesa Ekaterina Dolgoroukaya como una Sibila (nº.inv.259 y 263). Estas asimilaciones resultan curiosas si se tiene en cuenta el perfil de ambas figuras mitológicas: una mujer abandonada y una mujer con carácter de adivina, rasgos que se alejaban de lo que se entendía el ideal de mujer. Sin embargo, Vigée Le Brun destacó por ser una de las artistas más peculiares de este catálogo, una mujer que marcha al exilio pero mantiene su alta condición y reputación relacionándose con varias casas reales en un viaje en el cual demuestra el gran bagaje cultural que poseía.

La alta clase social que comprendía marquesas, condesas, duquesas, vizcondesas, mujeres de oficiales del ejército, mujeres de diplomáticos, mujeres de

⁹⁸⁰ Conviene mencionar que la marquesa de Pompadour fue retratada por Nattier como Diana (nº.inv.156). Esta mujer fue una «querida del rey» y el encargo de esta obra seguramente no se viese sujeto a la idea de representar la castidad de la mujer, teniendo en cuenta lo que significaba ser la «querida del rey».

⁹⁸¹ Para profundizar en la educación de las mujeres de la aristocracia del siglo XVIII, véase: Leppert 1988.

terratenientes o mujeres de políticos fue mayoritaria en este tipo de retratos. Se puede decir que fueron su mayor cliente. Es por ello que las asimilaciones se multiplicaron y se puede hablar, incluso, de veintinueve figuras mitológicas diversas. Las atribuciones que se han relacionado con los retratos mitológicos de estas mujeres son las mismas que las de la realeza por lo que se tratará de destacar la belleza y la juventud muy presente en aquellas que estaban en edad de contraer matrimonio, la castidad, la maternidad y el amor filial.

La representación de la belleza, en el caso de mujeres como Amelia Watts o la condesa de Kagenek, se realizó de nuevo a través de la figura de Flora (nº.inv.178 y 249). Se entendía esta belleza como una cualidad asociada a la juventud, aunque algunas mujeres que se asimilaron a esta divinidad, como Ms. Pryse Campbell, no fueran tan jóvenes (nº.inv.62). Al recurrir a la figura de Hebe también se aludía a la juventud aunque hay que señalar que fue frecuente que aquellas mujeres jóvenes que iban a casarse o acababan de hacerlo se asociasen a Hebe⁹⁸². Estas fueron la duquesa de Orleans, Lady Elizabeth Berkeley, Henriete Herz, la marquesa de Crèvecoeur y Elizabeth Warren⁹⁸³. Todas ellas estaban en el margen de edad entre 14 y 18 años y fueron retratadas como Hebe el año anterior a su boda o el posterior en algunos casos. La identificación con el matrimonio adquiere peso al aparecer el águila, personificación de Júpiter y alusión al marido. La idea estaba clara, la función de esposa que sirve a su marido, tal y como Hebe servía a Júpiter.

Muchas de las mujeres pertenecientes a las altas clases sociales fueron asimiladas a la divinidad Diana. Destacaron en estas asimilaciones artistas como Batoni, Drouais, Cotes, Kauffman, Larguillière, Nattier, Ramsay, Reynolds y Tocquè que presentaron esquemas compositivos similares. Los aspectos que caracterizaron a la divinidad eran llamativos en esta sociedad y es por ello que su presencia es tan intensa. Además de la castidad, se utilizó para realizar retratos mitológicos de mujeres que tenían relación con el campo, es decir, esposas de terratenientes cuyos negocios se basaban en el cuidado de la tierra. Fue el caso de Sir Matthew Fetherstonhaugh, terrateniente inglés que encargó a Pompeo Batoni una serie de retratos de su familia

⁹⁸² Existen ejemplos de mujeres que no eran tan jóvenes y se asociaron a esta figura mitológica como Ms. Philemon Pownal. También la duquesa de Chaulnes que se retrató como Hebe diez años después de su matrimonio, momento en el que estaba llevando a cabo relaciones extramatrimoniales.

⁹⁸³ Nº.inv.85, 102, 127, 140, 206.

entre la que destaca el retrato de su mujer Sarah como Diana (nº.inv.8)⁹⁸⁴. Esta misma mujer fue retratada bajo la apariencia de Pomona, ninfa dedicada a los huertos y árboles frutales, asociada como Diana, al mundo del campo y, por tanto, al del terrateniente⁹⁸⁵.

Venus también fue utilizada en este ámbito para representar el amor familiar, bien materno filial como en el caso de Mme. de Lambesque (nº.inv.90) y Anne, marquesa Townshend (nº.inv.115) o bien el amor conyugal como sucede en el retrato de Mme. Maison Rouge de Nattier (nº.inv.163). Como sucedía con las mujeres de la realeza, las musas se convirtieron en una opción muy adecuada para sus retratos mitológicos, respondiendo a la delicada educación que recibían las mujeres de las altas clases sociales. Además, se retrataron como musas aquellas mujeres que, perteneciendo a esta alta clase social, desarrollaron una actividad vinculada a las artes como la princesa Giacinta Orsini, duquesa de Arce que fue miembro de la Academia de la Arcadia (nº.inv.14).

No solo se asociaron a estas figuras mitológicas como sucedía en el caso de las mujeres de la realeza, el abanico de posibilidades aumentó incluyendo otras figuras mitológicas. Entre ellas, Juno se utilizó para ensalzar la condición de esposa como se aprecia en el retrato de Lavinia Spencer (nº.inv.61) que contrajo matrimonio en torno a 1781 coincidiendo con la realización del lienzo. Otra divinidad que destacó fue Minerva a la que se asociaron algunas señoras. El retrato que más se distingue es el que realizó Nattier a Mme. de Lambesque de la Maison de Lorraine en el cual aparece junto a su hermano pequeño. La obra adquiere significado al considerar que el niño está preparándose para afrontar la guerra y su hermana, bajo la apariencia de Minerva, divinidad asociada a la guerra, le acompaña (nº.inv.138).

Estas mujeres de gran condición fueron asimiladas, por igual, a figuras mitológicas no tan destacadas en el Olimpo. Estas son ninfas, bien de forma genérica o bien como Anfitrite que fue utilizada por Rosalba Carriera para retratar a la duquesa de Orleans con las que, seguramente, serían sus damas de compañía (nº.inv.51). Por otro lado, se recurrió a las Gracias, de forma más concreta a Eufrosine, para el retrato de Mary Chalonier que como ya se ha comentado con anterioridad, respondía a un aspecto diferente ligado al mundo teatral. También existen retratos mitológicos, como el de la

⁹⁸⁴ En relación a esta afirmación, se debe tener en cuenta que Pompeo Batoni no llevó a cabo retratos mitológicos sin que se los hubiesen encargado antes. Es decir, otros artistas tomaron la iniciativa de realizar por su cuenta este tipo de obras mientras que Batoni solo produjo los encargos solicitados.

⁹⁸⁵ Existieron más obras en las que la modelo apareció asimilada a esta ninfa, pero se desconoce su identificación por lo que resulta complicado identificar el significado que tiene la elección de esta figura mitológica en esas obras (nº.inv.172, 174 y 245).

baronesa Rigoley d'Ogny (nº.inv.159) y el de Jane, condesa de Harrington (nº.inv.194), asociados a la figura de Aurora.

Para aludir al amor que profesaban estas mujeres hacia personas de su entorno, los artistas recurrieron a un tipo de Retrato Mitológico en el cual, a través de relaciones típicas del mundo mitológico clásico, se trataban de representar las relaciones existentes entre las modelos y su acompañante. Se puede comprobar la relación materno-filial a través del retrato de Lady Waldregave y su hijo en la apariencia de Dido y Cupido (nº.inv.185) haciendo alusión al episodio del engaño de Cupido travestido de Ascanio delante de Dido. Para representar el amor fraternal los artistas utilizaron la figura de Psyche y Cupido, aunque en el episodio mitológico se estableciese una relación de pareja. Sir Joshua Reynolds retrató a Ms. Frances Anne Greville y su hermano como Psyche y Cupido (nº.inv.202). Angelica Kauffman retrató a los hermanos Plymouth bajo la apariencia de estos personajes (nº.inv.112) pero, para evitar el significado sexual, otorgó a las figuras un carácter infantil y cercano asemejándose más, efectivamente, a una relación entre hermanos. También Richard Cosway plasmó una relación fraternal en una de sus obras, en este caso una relación entre Lady Jane y su hermana como Ceres y Perséfone (nº.inv.57) que en el mundo mitológico eran madre e hija o el retrato de las señoras Waldegrave –Horatia y Maria– como Juno y Venus. Por último, Jean-Marc Nattier presentó la relación entre una abuela, Françoise-Geneviève de Vallembras de Sombreval, y su nieto a través de una obra en la cual la asimiló con la Musa Erato y a su nieto como Cupido (nº.inv.154) aprovechando que la iconografía de esta musa solía presentar como acompañamiento la figura de Cupido.

No se puede dejar de hablar de los retratos mitológicos de las altas clases sociales sin mencionar una de las modelos que más veces se vio sujeta a retratarse: Lady Hamilton. Como se ha comentado a lo largo del capítulo 1, Lady Hamilton provenía de una familia muy humilde y paulatinamente consiguió convertirse en una mujer reconocida por la sociedad, sobre todo, al contraer matrimonio con Lord Hamilton. Sin embargo, y debido a su pasado nunca dejó de poseer cierto carácter obsceno que hizo que muchos artistas se atreviesen aún siendo la mujer de un diplomático, a representarla bajo la apariencia de figuras mitológicas que no se adecuaban a la moral femenina que se consideraba en el momento. Se retrató como Circe, como una Bacante o como una Sibila, pero también como Medea, Álope, Tetis, Ifigenia, las Furias, Calipso y Casandra

personajes a los que no se asoció ninguna mujer más que ella⁹⁸⁶. La mayor parte de representaciones las llevó a cabo George Romney que mantuvo una relación especial, un tanto obsesiva, con esta mujer. De cualquier manera, los artistas aprovecharon la capacidad que tenía Emma de posar y de adecuarse a diferentes papeles para retratarla bajo múltiples apariencias.

Por último, destacó un tercer grupo de mujeres que no pertenecían a las altas clases sociales sino que, por el contrario, solían provenir de familias muy humildes. Estas mujeres comenzaron a hacerse hueco en la sociedad del siglo XVIII consiguiendo reputación, gracias al mundo del espectáculo, en especial gracias al teatro. Los artistas escogieron aquellos personajes que se relacionaban con el mundo del arte, es decir, las musas. Actrices fueron identificadas como Melpómene o Talía, dependiendo de qué papeles acostumbrasen a interpretar, como Sarah Siddons asimilada a Melpómene por Reynolds (nº.inv.198) debido a la abundancia de papeles trágicos en los que destacó. Ms. Jordan, Ms. Yates y Silvia Balleti fueron otras de las actrices que protagonizaron retratos mitológicos⁹⁸⁷. Las cantantes y aquellas dedicadas al mundo musical también tuvieron importancia pues la soprano Sestini y Ms. Bates así como las mujeres relacionadas con el mundo de la poesía, como Fortuna Sulgher Fantastici y Teresa Bandettini Landucci, se retrataron como musas.

Por otro lado, y en relación con estas mujeres, se escogieron figuras mitológicas que no coinciden, en su gran mayoría, con las de los grupos anteriores. Algunas de las mujeres de compañía o cortesanas lograron adquirir cierta posición social y destacan algunos retratos mitológicos en los que las caracterizaron como personajes mitológicos. Una de ellas es Mary Nesbitt que fue una prostituta inglesa muy codiciada y cuya suerte cambió al contraer matrimonio, pues abandonó el mundo de la prostitución. Fue retratada por Reynolds como Circe años más tarde aunque hay que reconocer que aunque no ejerciese como prostituta no llegó a alcanzar la respetabilidad que merecía una mujer de buena condición social (nº.inv.196). Otra cortesana, Ms. Kitter Fisher fue retratada como Dánae (nº.inv.184) en el momento de la famosa lluvia de oro que, como se comentaba en el capítulo 4 de esta tesis doctoral, tuvo tanto éxito en el mundo del arte y adquirió connotaciones muy ligadas al mundo de la prostitución.

⁹⁸⁶ También Emma Hamilton fue retratada bajo la apariencia de una musa (Hugh Douglas Hamilton, nº.inv.67; Angelica Kauffman nº.inv.107) o de Hebe (Gavin Hamilton, nº.inv.94).

⁹⁸⁷ Destaca el caso de la actriz Elizabeth Hartley que fue asimilada, por Reynolds, a la figura de una ninfa (nº.inv.191) o el retrato de la actriz Mme. Duclos como Ariadna (Larguillière, nº.inv.119).

Si se sigue teniendo en cuenta este carácter sexual que adquirieron algunos retratos, se debe mencionar cómo algunas de estas mujeres se asimilaron a las conocidas bacantes. Mme. Prevost una reconocida bailarina fue retratada por Jean Raoux bajo la apariencia de una bacante (nº.inv.176). Estas figuras mitológicas eran idóneas para justificar representaciones sensuales de una determinada mujer pues, no hay que olvidar, que la bacante o ménade participaba en el cortejo de Dioniso caracterizado por su fuerte componente sexual.

Conviene subrayar que algunas de estas figuras mitológicas fueron utilizadas en más de uno de los grupos de mujeres apenas señalados. Sin embargo, la forma de representación variaba dependiendo de cuál de ellos se tratase. No quiero decir con esto que se transformase el esquema compositivo asociado a un ser mitológico en concreto, que como ya hemos analizado en el capítulo 4, fueron bastante homogéneos, sino que había ciertas modificaciones. Esta cuestión puede analizarse a través de los retratos en los que se asimila la modelo a Ariadna. Es uno de los ejemplos más vistosos pues en él se puede apreciar en gran medida las diferencias. Le Brun retrató a la princesa María Josepha Hermenegilde von Liechtenstein bajo la apariencia de Ariadna en Naxos (nº.inv.259). La figura femenina que aparece en la composición no muestra una actitud descontrolada sino que parece sentada de forma decorosa, con una apariencia definida por el vestido *alla greca* común en los últimos años de siglo, aunque el tocado se corresponde más con el mundo medieval que con el siglo XVIII. Sin embargo, Nicolas de Largillière retrató a la actriz Mme. Duclos como Ariadna (nº.inv.119) y, aunque existan elementos comunes en ambas obras, el resultado es diverso, mostrando una mujer más dinámica, que muestra más partes de su cuerpo al desnudo, más llamativa por los colores de las telas y maquillada. Las mujeres de la realeza no solían ser retratadas adoptando posturas consideradas por la sociedad, no discretas e, incluso, vulgares. Sucedió lo mismo con la representación de las musas, que fueron personajes mitológicos utilizados en cualquiera de los tres grupos. Pompeo Batoni retrató a la duquesa de Arce, la princesa Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi bajo la apariencia de una Musa (nº.inv.14) que respeta un esquema compositivo común en los retratos oficiales mientras que Nattier retrató a la actriz Silvia Balletti (nº.inv.141). La primera de ellas posa de forma muy decorosa, con elegancia, en un ámbito lleno de referencias a la cultura. Sin embargo, el carácter de la composición se relaja cuando se trata de una actriz o artista, como en el caso del segundo ejemplo en el cual la modelo aparece con uno de sus pechos al descubierto, con la disposición de telas sobre su cuerpo sin que

estas marquen los elementos corporales y con una expresión en el rostro que denota picardía. Es decir, aunque se utilizase la misma figura mitológica para la asimilación del retrato, podía presentarse la modelo en diferentes actitudes dependiendo de la condición social que tuviese. Por un lado, dicha condición podría afectar a la forma de vestir y, por otro lado, a la disposición del cuerpo.

Antes de analizar estos aspectos y teniendo en cuenta el gráfico adjunto en el Anexo II, se puede confirmar que, de forma general, Diana, las Musas, Flora y Hebe fueron los personajes mitológicos más populares en los retratos mitológicos. La asimilación con la deidad Diana ocupa el 19% del total de figuras mitológicas, aspecto que supone una elevada presencia de la diosa, al igual que las asimilaciones con Musas que ocuparon un 15% del total siendo el 12% ocupado por Flora y el 10% por la divinidad Hebe. La elevada presencia de estas cuatro figuras mitológicas se distancia del resto que aparecieron en menor medida, siendo menos de veinte el número de veces que se utilizaron para las asimilaciones.

Tabla de datos: presencia de los personajes mitológicos I

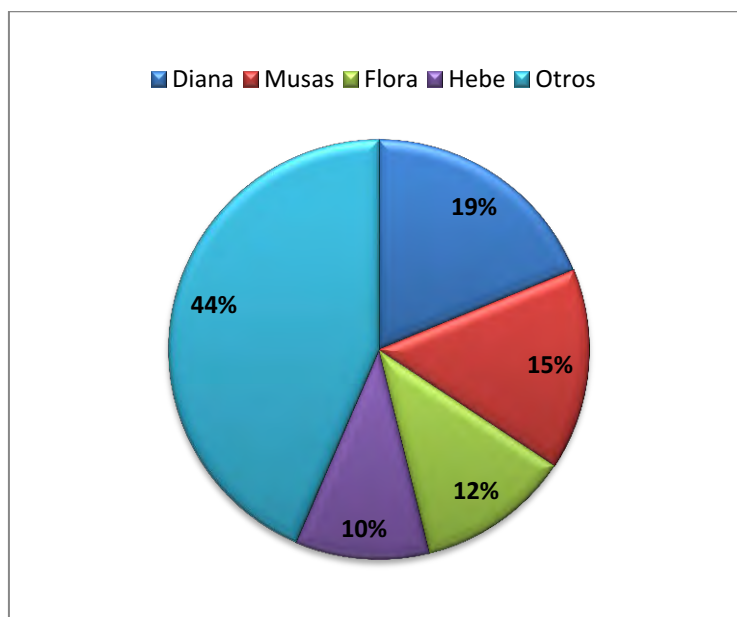


Fig.59

Hay que tener en cuenta que en determinadas ocasiones se optó por la representación de diferentes y reconocidas parejas de personajes mitológicos. En este catálogo se han incluido las parejas de Venus-Cupido, Psyche-Cupido, Dido-Cupido, Musa-Cupido, Diana-Cupido, (pues era Cupido la figura a la que se recurría cuando se

retrataba a un niño pequeño junto a su madre u otro familiar), Ninfa-Baco, Ninfa-Diana, Flora-Ceres y Juno-Venus.

Tabla de datos: presencia de los personajes mitológicos II

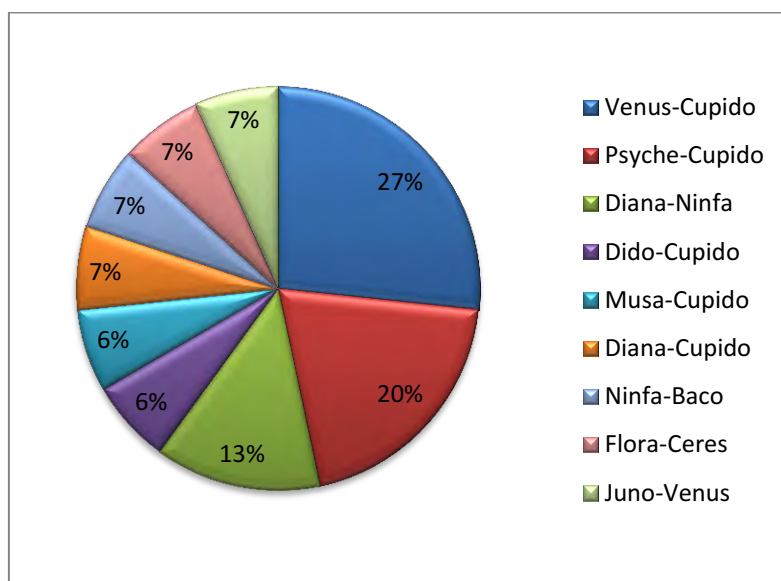


Fig.60

En cuanto a los vestidos con los que se han retratado estas mujeres es considerable que exista una gran variedad. Sin embargo, conviene aclarar que la moda europea del siglo XVIII estuvo, en su mayoría, pautada por la moda francesa. Los primeros años del siglo XVIII hasta la muerte de Luis XIV estuvieron marcados por una gran rigidez en cuanto a las líneas y composiciones. Se consideraba la moda como una herramienta de poder y, sobre todo, como una manera de reflejar la condición social pertinente algo que conllevó una supervisión constante. Cada individuo se mostraba acorde a lo que la sociedad había estipulado en relación a su estatus. Como afirmó Dilys Blum la moda en este momento era un reflejo de la estructura rigurosa de la corte francesa⁹⁸⁸. Para comenzar, se puede hablar del vestido conocido como *Grand Habit*. Este característico vestido de la corte de Luis XIV complejo y aparatoso puede apreciarse en el retrato de Jean Ranc en el que asimila a una mujer a la diosa Diana (nº.inv.171) o en el que realizó Nicolas de Largillière sobre Mme. Duclos (nº.inv.119) aunque, siendo sinceros, ninguno de los retratos hace alusión totalmente directa a los ecos de la moda barroca francesa⁹⁸⁹.

⁹⁸⁸ Blum 1986, p. 9.

⁹⁸⁹ Uno de los elementos más identificativos de este tipo de traje era el corsé formado por ballenas y con cierre en la parte posterior que obligaba a la mujer a una exagerada rigidez que llegaba, incluso, a provocar problemas de salud. Trey 2014, p. 42.

Tras la muerte del rey, la forma de vestir adquirió una mayor flexibilidad y, durante el reinado de Luis XV, se puso de moda una tipología de vestido denominado *Robe à la Française* o *Sack Back Gown* que consistía en un vestido que otorgaba a la mujer que lo llevaba una mayor libertad aunque seguía presentando un esquema rígido en la disposición de las telas⁹⁹⁰ (Fig.61). Se dejaron atrás los elementos estáticos prefiriendo vestidos con mayor dinamismo al jugar con el tratamiento de las telas. Estos vestidos permiten comprobar cómo iba adquiriendo un tono algo más informal y, aunque seguía siendo un cuerpo encorsetado ceñido al cuerpo, su rigidez no tenía parangón con el *Grand Habit*⁹⁹¹. Puede apreciarse este tipo de vestido en algunos de los retratos que llevó a cabo Pompeo Batoni como, por ejemplo, el retrato de Donna Cornelia Costanza Barberini como Diana (nº.inv.2), el retrato de mujer como Diana (nº.inv.5) o el retrato de la princesa Giacinta Orsini como Musa (nº.inv.14). También Marianne Loir utilizó este vestido en el retrato de dama con Flora (nº.inv.128)⁹⁹².



Fig. 61

A medida que van pasando los años, el vestido va experimentando transformaciones. En los años 70, comienza a ser popular una nueva tipología: el vestido *a la Polonoise*⁹⁹³ (Fig.62). Se puso de moda de mano de Maria Antonietta que se había convertido en una de las figuras más destacadas en la corte francesa. Este

⁹⁹⁰ Trey 2014, p. 44.

⁹⁹¹ Giorgi 2007-2008, p. 101.

⁹⁹² Algunos de estos retratos se asemejan más que otros a lo que se entendía como vestido *a la Française*, sin embargo también presentaban algunas diferencias como faldas menos pronunciadas o, al menos, montadas sobre miriñaques más sencillos como es el caso del retrato nº.inv.5.

⁹⁹³ Solían predominar los colores claros en este tipo de vestidos blancos u ocre y se comenzó a utilizar el algodón como material para su fabricación. Trey 2014, p. 88.

vestido muestra el predominio del gusto sobre la simplicidad que se estaba imponiendo en el mundo de la moda⁹⁹⁴. Un vestido que se había configurado con un carácter adecuado para el ámbito campestre y que, según Arianna Giorgi, podía considerarse como una de las consecuencias del cambio político geográfico que se estaba llevando a cabo⁹⁹⁵.



Fig. 62



Fig. 63

Angelica Kauffman lo utilizó para el retrato de Lady Anne Conway como Ceres (nº.inv.101), también François Hubert Drouais en el retrato de Mme. du Barry como Flora (nº.inv.71) o Francis Cotes en el retrato de Joyce Lake como Diana (nº.inv.66) por citar algunos ejemplos.

A medida que se iba estableciendo este nuevo estilo ligado al ámbito francés se imponía, en Inglaterra, el vestido *a la anglaise* (fig.63) que siendo muy similar al anterior destacó por ser práctico y de configuración sencilla, permitiendo establecer conexiones con el traje de campo inglés⁹⁹⁶. Los artistas ingleses utilizaron este tipo de vestido en sus obras de forma continua, por ejemplo, Reynolds en el retrato de la condesa de Harrington como Aurora (nº.inv.194). Ese mismo año, en 1775, apareció grabada una de las obras de Reynolds que se identificaba con el retrato de la duquesa de Devonshire con vestido *a la anglaise* casi idéntico al que llevaba la condesa de Harrington.

⁹⁹⁴ El autor considera que las ideas sobre el retorno a la naturaleza que defendía Jacques Rousseau influyeron en el desarrollo de esta tipología de vestido. Trey 2014, pp. 88.

⁹⁹⁵ Giorgi 2007-2008, p. 96.

⁹⁹⁶ Laver 2019, p. 121.



Fig. 64

nº.inv.194

Sin embargo, comienza a ser habitual que las mujeres presenten, al menos en ámbitos más íntimos, un tipo de vestido de muselina con talle alto, bajo el pecho, que solía presentar una gran simpleza. Fueron los denominados vestidos *alla greca* que se pusieron de moda en el ámbito europeo como consecuencia de la elevada atracción que estaba suponiendo el descubrimiento del mundo clásico⁹⁹⁷. Se podría haber considerado que esta situación estaba ligada al estallido de la revolución francesa donde estuvieron presentes elementos propios del mundo antiguo como el gorro frigio. Sin embargo, según Amelia Rauser, el nacimiento de esta tipología de vestido estuvo ligado a la práctica que se puso de moda en el ámbito femenino de presentarse como estatuas clásicas con vida, «Living statues»⁹⁹⁸. Esta actitud las permitía posar o presentarse en sociedad y apropiarse del prestigio de la cultura neoclásica, consiguiendo ocupar un lugar de cierto rango en la sociedad⁹⁹⁹.

Pero en realidad, ¿cómo era este vestido? Para comenzar mucho más ligero que cualquiera de los anteriores pues constaba tan solo de una camisola larga hasta los pies, ceñida únicamente bajo el pecho, en ocasiones con un fajín. En cierta manera, se aproximaba a la desnudez pues la textura de gasa, las transparencias y los tonos blanquecinos hacían recordar el mármol clásico¹⁰⁰⁰. Características que denotan un claro

⁹⁹⁷ Rauser 2015, p. 464.

⁹⁹⁸ Rauser 2015, p. 465.

⁹⁹⁹ Dilys Blum defendió la idea de que la moda había estado siempre asociada a la categorización social, muy asociada al ritual de la corte y considera un símbolo de distinción. Blum 1986, pp. 13-ss.

¹⁰⁰⁰ Cage 2009, p. 193; Rauser 2015, p. 473.

deseo de aligerar las formas de los complejos vestidos del pasado y de desarrollar una moda más natural¹⁰⁰¹.

Como se comentaba con anterioridad, al inicio las mujeres solo se vestían así de forma íntima o para posar mientras eran retratadas, pero de forma paulatina fue haciéndose cada vez más común distinguir ejemplos en medio de reuniones sociales o en los salones¹⁰⁰². En el catálogo de retratos mitológicos aparecen numerosos ejemplos de mujeres con este tipo de vestido *alla greca*, considerando que tuvo su momento álgido en los años 90 del siglo XVIII.

No siempre eran colores blanquecinos o claros, por ejemplo Vigée Le Brun acostumbraba a utilizar colores más oscuros como puede apreciarse en algunos de sus retratos, por ejemplo, el de Emma Hamilton como una Bacante (nº.inv.255) o el de su hija como Atalanta (nº.inv.264). Aunque Le Brun fue una de las artistas que más se inclinó por este tipo de vestido, también otros artistas lo escogieron, por ejemplo, Reynolds (nº.inv.180, 181, 182, 187, 188, 190) o George Romney (nº.inv.228). También aparecía este vestido en el retrato de las señoras Waldegrave (nº.inv.99), en el retrato de Catherine Grey como Juno de Thomas Lawrence (nº.inv.125) o en el retrato de Ms. Hill como Musa de Angelica Kauffman (nº.inv.110).

La vestimenta neoclásica tuvo mucho que ver con la sensibilidad artística que transmitían los retratos de estas mujeres¹⁰⁰³. Siguiendo esta premisa se puede considerar que cuando aparecía una mujer vestida con un patrón antiguo no hacía alusión a la moda imperante exclusivamente, sino que se había convertido en un recurso de transmisión de sensibilidad.

En algunas ocasiones, el artista optó por vestidos que simulan directamente los clásicos, que no eran propios de la época contemporánea sino que se configuraban con telas dispuestas que simulaban las túnicas clásicas. Gavin Hamilton vistió a Lady Hamilton de esta manera para retratarla como Hebe (nº.inv.94), también Javier Ramos recurrió a esta tendencia (nº.inv.165) o Jean Raoux en el retrato de Mme. Prévost como una Bacante (nº.inv.176).

¹⁰⁰¹ Muy similar al modo de vestir clásico, en Grecia los trajes se confeccionaban con un rectángulo de tela que enrollaba el cuerpo de forma sencilla y que solía llegar a los pies, sujetado por alfileres en la zona de los hombros y con un cinturón ciñendo la cintura. Los romanos añadieron la estola que disponían sobre su busto. La diferencia quizás este en el color, pues en la Antigüedad se recurrió a diferentes colores, siempre que se pudiera afrontar económicamente pues eran productos de lujo, pero no eran siempre blanquecinos. Laver 2019, pp. 28-29.

¹⁰⁰² Aileen Ribeiro consideró que este vestido no poseía la consideración protocolaria para aparecer en un escenario público. Ribeiro 2017.

¹⁰⁰³ Cage 2009, p. 205.

En el catálogo de obras presentado con esta tesis se puede comprobar cómo durante el siglo XVIII la moda sufrió una gran transformación que estuvo presente, como no podía ser de otra manera, en los retratos que se llevaban a cabo. Contamos con ejemplos de cada tipología de vestido comentado al poseer retratos mitológicos de toda la época del siglo XVIII.

En cuanto a los complementos que aparecen con cada modelo, hay que destacar, sobre todo, el peinado y el calzado. En primer lugar, la forma de peinarse también se ve transformada. En un primer momento y mientras los hombres llevaban pelucas, las mujeres empolvaban sus cabellos, como se puede apreciar, sobre todo, en los retratos que pintó Jean-Marc Nattier que mantuvo esta tradición en su obra. Por otro lado, solían recogerse el pelo en sutiles coletas que caían por el hombro aunque en ocasiones, y con cierta influencia de la corte francesa, el pelo se recogía en extraordinarias figuras que se desarrollaban en altura¹⁰⁰⁴. Estos aparatosos recogidos aparecen en el retrato que hace Reynolds a la condesa de Harrington (nº.inv.194), en el retrato de la condesa de Provenza como Diana que pintó Drouais (nº.inv.73) o en los retratos realizados por Pompeo Batoni de las condesas Potocka (nº.inv.20 y 21), por citar algún ejemplo. No obstante, y a medida que se suceden los años, la disposición del cabello de esta manera deja de ser moda y no resulta tan atractivo como al inicio.



Fig. 65

En segundo lugar y en relación al calzado, resulta curioso comprobar cómo la sandalia de estilo antiguo se impuso al *Paire des Mules* o zuecos tan característicos a

¹⁰⁰⁴ Se puso de moda y estuvo muy ligado a la figura de María Antonieta. Para saber más sobre la importancia de María Antonieta en el mundo de la moda véase: Weber 2006 y Chrisman-Campbell 2015.

finales del siglo XVII. Nattier escogió unas sandalias para el retrato de Jean Louis de Lorraine (nº.inv.138), Pompeo Batoni también prefirió las sandalias (nº.inv.7), Sir Joshua Reynolds (nº.inv.180) igual y, así, sucesivamente, situación que da cuenta de la relación de este tipo de retrato con el mundo antiguo.

Sin embargo, si se observan los retratos mitológicos con detenimiento se puede comprobar cómo algunas de las modelos aparecieron descalzas y cómo otras fueron representadas con el pelo suelto, ondeado al viento y, en ocasiones, cubriendo sus rostros. Efectivamente existen muchos ejemplos en los que la modelo aparece de esta guisa. Por un lado, con el pelo suelto y descalzas aparecieron en retratos en los que la modelo se asocia a una bacante como el de Mme. Prévost (nº.inv.176) o los de Emma Hart (nº.inv.253 y 256), esta mujer también se representó como Medea con el pelo suelto y agitado. Estos casos dan cuenta de que las licencias en los retratos dependían de la clase social de la mujer representada. No se encontraron mujeres de la realeza ni de las altas esferas sociales de esta manera, sino actrices y artistas, o mujeres como Emma Hart, ajenas al prototipo común del momento. Esta percepción sobre lo que era decoroso y lo que no estaba presente en la mentalidad del siglo XVIII, siendo curioso el episodio que protagonizó la pintora Vigée Le Brun. La artista retrató a la princesa von und zu Liechtenstein bajo la apariencia de Iris y decidió representarla volando con un aspecto clásico atreviéndose a dejar los pies al aire, descalzos, aspecto que escandalizó al comitente y a la familia como se comentaba en el análisis de este óleo en el catálogo¹⁰⁰⁵.

En relación al decoro, urge comentar el carácter sexual que adquirieron algunos de los retratos mitológicos, sobre todo, aquellos en los que se permitía que la mujer enseñase las zonas consideradas más íntimas de su cuerpo. La disposición de los cuerpos tumbados y las telas en torno a su figura marcando la silueta femenina fueron otros de los aspectos que caracterizaron algunos de los retratos en los que la modelo, suele coincidir, no poseía un estatus social alto o, en ese caso, se trataba de Emma Hart. Por ejemplo, George Romney realizó numerosos retratos a Emma Hart en los cuales la asimiló a figuras mitológicas, y en muchos de ellos dotó a la composición de una carga erótica que estaba asociada al papel que había tenido Emma hasta el momento. En general estos retratos, entre los que se encuentra la mujer como Io de Hoppner

¹⁰⁰⁵ Véase nº.inv.258.

(nº.inv.98), fueron identificados con Emma Hart aunque, como ya se ha comentado en el análisis de la obra, resultase demasiado obsceno para la mujer de un embajador¹⁰⁰⁶.

Por el contrario, se pueden reconocer algunos modelos que, aún perteneciendo a altas clases sociales, aparecieron retratadas con cierto desembarazo. Me refiero a las modelos que retrató Jean-Marc Nattier, quiénes solían aparecer con amplios escotes que otorgaban elevada importancia a su pecho y cuello, además de aparecer en posiciones relajadas y bastantes flexibles como los retratos de Mme. Henriette como Flora (nº.inv.145) y el retrato de Mme. Adélaïde como Diana (nº.inv.151). Lo mismo sucede con las obras de Rosalba Carriera, en las que es común encontrar el pecho de las modelos al descubierto o su cuerpo tapado con pocas telas. Aunque tengan un carácter sexual no se pueden parangonar con las comentadas previamente, sino que esta ligereza a la hora de representarlas dependía de las libertades con las que contaba el artista o el propio deseo del comitente. También hay que tener en cuenta el personaje al que se asimilaban pues asimilarse a una bacante o aquellas figuras mitológicas que previamente se han etiquetado como casos singulares, como hechiceras o ninfas, requerían una representación más humana en la cual los cuerpos apareciesen representados con libertad, retorcidos, expresivos y llenos de vitalidad, cabellos al viento o rostros capaces de expresar sentimientos y placeres. Es el caso del retrato de Le Brun de una mujer como Bacante (nº.inv.251), la modelo además de aparecer semidesnuda, dispone uno de sus brazos de manera relajada sobre su cabeza.

Identificar las asimilaciones mitológicas que se establecieron en estos retratos no siempre resulta tarea sencilla, y ha producido algún inconveniente en el desarrollo de este estudio. En algunos casos es obvio al aparecer los atributos iconográficos más conocidos del personaje como en el caso de Juno el pavo real o en el caso de Diana la media luna sobre su cabeza. Sin embargo, en muchos casos es complicado realizar esta identificación pues no aparecen atributos iconográficos y su análisis depende del título que posea la obra de arte en sí o alguna referencia conservada en inventarios, como es el caso de las obras de Rosalba Carriera en las cuales los atributos iconográficos no suelen incluirse. Es el motivo por el cual el atributo iconográfico se convierte en el elemento más importante en el estudio de estas obras, teniendo en cuenta su forma de

¹⁰⁰⁶ En relación Emma Hart hay que tener presente la distinción de su condición social antes y después de su relación con Lord Hamilton, quién le dotó de la importancia social requerida para que su tratamiento pudiese cambiar.

representación en el transcurso de la historia y la manera de ser incluidos en estos retratos.

Como se ha podido comprobar la figura femenina adquirió una gran importancia para los retratos mitológicos pero no se puede obviar que algunas de estas obras fueron protagonizadas por hombres¹⁰⁰⁷. La cifra es mínima y se puede presentar de la siguiente manera. Si los modelos eran niños fue muy común representarles como Cupido. Solían aparecer representados desnudos con algún elemento que cubría algunas zonas de su cuerpo, como un manto que, además, otorgaba a la obra un carácter clásico. Aunque la vestimenta no destaque, si lo hacen las pelucas que algunos de estos niños poseen como John Bateman (nº.inv.123) pues debido a la fecha temprana de su producción en 1728, persistían aún resquicios de la moda imperante durante el reinado de Luis XIV. No obstante, Mercurio y Baco fueron otras dos figuras a las que se podía recurrir para su representación.

Si los modelos eran adultos, las figuras mitológicas cambiaban. Contaremos con asimilaciones puntuales con Baco, Hércules, Ganímedes y Anfión. En todas ellas, el modelo aparece desnudo pero a la vez cubierto con un manto que se dispone en torno a su cuerpo. En este caso, las representaciones del hombre tuvieron licencia para aparecer como si fuesen personajes de la Antigüedad clásica con túnicas y sandalias. Por otro lado, destacaron como figuras más atractivas para estas asimilaciones Vertumno y Apolo. El primero de ellos se adecuaba perfectamente al carácter de los terratenientes, por ello Batoni recurrió a esa figura en dos ocasiones (nº.inv.9 y 13). En estos retratos sí aparecen vestidos acorde a la moda imperante en la época y los únicos elementos clásicos son los atributos con los que se representan. El segundo de ellos, Apolo, es utilizado en tres ocasiones por Batoni, Carriera y Van Loo siendo la pintora la única que le representa con una apariencia clásica (nº.inv.11, 39, 132).

Los retratos mitológicos masculinos no fueron significativos y seguramente fuese iniciativa del artista asociarles a figuras mitológicas. Un aspecto que sí está claro es que estas representaciones contaron con un toque «afeminado» en el sentido peyorativo que se atribuía en la época. Es decir, son retratos en los que los tonos pastel predominan, al igual que las pinceladas son suaves. En cuanto a los modelos aparecen

¹⁰⁰⁷ Aún así, se debe tener en cuenta que los retratos comunes de mujeres fueron mucho más numerosos que los propiamente mitológicos. Por ejemplo, se puede comprobar a través del catálogo de la exposición *Reynolds*, realizada entre octubre y diciembre de 1985 en el Grand Palais de París, y entre enero y marzo de 1986 en el Royal Academy of Arts de Londres, que se exhibieron muchos más retratos comunes de mujeres que mitológicos, un 87% frente a tan solo un 13% de mitológicos. Penny 1986.

de forma calmada adoptando posturas y gestos delicados, aspecto melancólico que se ve reforzado al elegir figuras mitológicas poco agresivas. No aparecerá Neptuno o Júpiter, por ejemplo, sino dioses relacionados con la agricultura, las artes o la servidumbre.

CONCLUSIONI

Dopo aver realizzato uno sforzo significativo per studiare che cosa sia stato il Ritratto Mitologico nel XVIII secolo, è opportuno esporre la conclusione ottenuta dalla ricerca. Il Ritratto Mitologico, che richiama l'attenzione per la sensibilità che suole caratterizzare il suo processo di produzione, è stato analizzato in dettaglio e con cura nel corso del tempo per potere, in questo modo, soffermarsi su elementi che, nonostante a prima vista passino inosservati, risultano assai importanti. Come conseguenza di quanto esposto in questa tesi dottorale e tenendo conto dell'interesse volto a raggiungere gli obiettivi generali e quelli particolari formulati all'inizio della ricerca, si è seguita con speciale attenzione una metodologia di lavoro che consentisse di fornire una risposta alle domande che hanno motivato l'indagine.

Per tale ragione, è necessario verificare in primo luogo se sono stati raggiunti gli obiettivi enumerati all'inizio della tesi. Il primo consisteva nella raccolta di tutti i ritratti mitologici prodotti nel XVIII secolo, con identificazione degli autori. A questo scopo, e come ci si era proposti, si è realizzato un catalogo di ritratti mitologici. Inizialmente, poiché non erano noti tutti gli artisti che avevano creato tale tipo di opera, non si era preso in considerazione il completamento di un catalogo ampio. Tuttavia, con il procedere della ricerca e la raccolta delle informazioni, è risultato evidente che esisteva un numero maggiore di ritratti mitologici di quelli considerati in un primo momento, aspetto che dimostrava il successo di tale tipologia di opera pittorica nel Neoclassicismo. Sono stati individuati trentaquattro artisti che svilupparono la propria attività nel XVIII secolo e che hanno prodotto duecento settantuno ritratti. Si tratta di un numero assai elevato, che ha determinato la necessità di variare alcuni degli interessi del lavoro. In un principio l'obiettivo era rispondere a questioni molto concrete; eppure, a causa dei numerosi esempi incontrati, si è dovuto concedere una maggiore flessibilità nelle giustificazioni e nelle risposte offerte: è stato necessario, insomma, considerare che esistono molti casi differenti, che non si possono ascrivere alla stessa situazione né allo stesso approccio, come si vedrà a mano a mano che si espongano queste conclusioni. Come si è commentato nel corso dello studio, in alcune occasioni l'elaborazione del catalogo è risultata complessa: alcuni dei ritratti realizzati da tali artisti non sono infatti facili da localizzare, sia perché si trovano in collezioni private sia perché non sono menzionati nei cataloghi delle mostre in onore dell'autore o, ancora,

perché le risorse o gli inventari delle pagine web dei musei o delle diverse istituzioni non li ricordano, e per tale ragione si sarebbe dovuto ricercarli in ogni museo o in ogni istituzione in modo individuale, compito impossibile da realizzare in una tesi dottorale. Alcuni di essi sono stati identificati in pagine web casuali dalle quali, nonostante si includesse pochissima informazione sull'opera, è stato possibile scaricare l'immagine, ragione per cui sono presenti nel catalogo senza data o con scarsi dati specifici. Ciò significa che è possibile che appaiano altri ritratti mitologici, degli stessi artisti o di altri, che non sono stati inseriti nel presente catalogo perché non si conosceva la loro esistenza.

In relazione con il catalogo dei ritratti mitologici, ci si proponeva di realizzare un'analisi tecnica e formale di ciascuna opera, obiettivo che si è compiuto e che ha fornito un'informazione significativa per lo studio completo dei dipinti, soprattutto perché si sono tenuti in considerazione i dati biografici in relazione con i modelli e le condizioni in cui l'artista completò il ritratto. In alcune occasioni si posseggono però pochissimi dettagli sull'opera ed è difficile individuare l'identità della persona rappresentata. Tale circostanza permette di apprezzare un aspetto assai importante: questi ritratti si realizzarono per incarico di un committente? Se si considera che in alcuni casi, come ad esempio nei dipinti di Rosalba Carriera, non è possibile identificare la maggior parte dei modelli, i ritratti sono solitamente di busto e il volto delle persone raffigurate mostra diverse coincidenze, si può affermare che l'artista lavorò probabilmente con un modello qualsiasi, usandolo in diverse occasioni, con il solo fine di esercitarsi. Ciò mi ha condotto a pensare che in alcuni casi gli artisti realizzarono ritratti mitologici non per incarico ma per interesse personale. È il caso di George Romney, che raffigurò Emma Hart almeno diciassette volte con l'aspetto di una creatura mitologica. La relazione stretta con la donna gli permise di dipingerla in molte occasioni, anche se non in tutte Hart posò per lui. Si trattò piuttosto di un'iniziativa del proprio artista, dal momento che la maggior parte di queste opere si realizzarono a partire dagli anni '80 del XVIII secolo, quando la donna aveva già organizzato la propria vita a Napoli insieme con Lord Hamilton, con cui si sposò nel 1791.

Il secondo obiettivo consisteva nell'individuazione di ogni figura mitologica usata in questi ritratti. La realizzazione del catalogo ha permesso una classificazione specifica di tali figure. Da una parte sono state scartate quelle che, benché appartenessero al mondo antico, non si consideravano parte della mitologia classica, come etere o vestali, che furono usate anche per creare assimilazioni con alcune delle

modelle; dall'altro, è stato possibile conoscere quali fossero le più usate dagli artisti, poiché molte divinità del mondo classico non appaiono mai, dato che nessun pittore se ne servì, mentre altre si ripetono in numerose situazioni.

Si è ritenuto opportuno considerare la frequenza con cui compare ciascun personaggio mitologico attestato in queste opere per realizzare una valutazione il più esatta possibile della funzione di questo tipo di ritratto. Se si analizza il grafico che compare nell'Annesso II, in cui sono state inserite tutte le figure mitologiche impiegate nei ritratti esaminati, è possibile vedere quali furono le più usate dai trentaquattro artisti considerati. Come si affermava nel capitolo 5, Diana, le Muse, Flora ed Ebe furono i personaggi mitologici più usati nelle assimilazioni, benché appaiano anche le baccanti, le sibille, differenti ninfe, Venere, Minerva, Giunone, Circe, Arianna, Pomona, Medea, Ifigenia, Aurora, Cerere, Cassandra, le Grazie, Iride, Io, le Furie, Danae, Cloto o Atalanta; nel caso di soggetti maschili, si ricorse a Cupido, Apollo, Vertumno, Ercole, Dioniso, Ganimede o Anfione.

L'analisi di ognuno di questi personaggi permette di identificare gli schemi iconografici impiegati dagli artisti del XVIII secolo. Ogni figura è stata studiata individualmente, considerando due aspetti fondamentali: il passo mitologico in cui appare e il modo della sua rappresentazione. Per raggiungere tale obiettivo è stato indispensabile consultare i testi degli autori classici che alludono ai miti in cui compaiono i personaggi. Si è però deciso di non occuparsi della bibliografia specifica relativa a ciascuno di essi dal momento che si è ritenuto che fosse conveniente tracciare una breve introduzione a ciascuno, senza analizzare in profondità i miti in cui compaiono. Tale scelta è stata condizionata dalle caratteristiche proprie dell'oggetto di questa ricerca, ovvero il Ritratto Mitologico. In tale ritratto non importano tanto le vicende mitologiche del personaggio quanto piuttosto l'adattamento della sua iconografia.

L'iconografia è infatti uno degli elementi essenziali nello studio di questa tipologia di opere. Per analizzare il modo di rappresentazione, è stato opportuno considerare che aspetto avevano tali figure nel mondo antico e che aspetto mostravano invece nei secoli seguenti, soprattutto durante il Rinascimento e il Barocco. In questo modo è stato possibile distinguere le fonti iconografiche usate dagli artisti. Come si è spiegato nel capitolo 4, si sono individuati tre gruppi di fonti nella produzione di questi ritratti: fonti classiche, fonti moderne e fonti contemporanee. Del primo gruppo fanno parte opere d'arte antiche quali sculture, ceramiche, cammei e rilievi antichi in sarcofagi

che, nel XVIII secolo, si potevano contemplare in collezioni ed istituzioni. In quest'ambito si segnalano luoghi come la Villa Albani (l'attuale Villa Torlonia), nella quale il cardinale Alessandro Albani svolgeva il suo ruolo di mecenate e offriva agli artisti che accoglieva gli strumenti necessari per avvicinarsi all'Antichità¹⁰⁰⁸.

A questo primo gruppo appartengono anche fonti scritte, tra le quali si segnalano le opere degli autori antichi ma pure *Le Antichità di Ercolano Esposte*, le quali, come evidenziato in numerose occasioni, ebbero un ruolo fondamentale per lo sviluppo dei modelli iconografici. Le fonti moderne furono assai significative nella produzione di ritratti mitologici. Tra di esse sono comprese anche fonti scritte come *L'iconologia* di Ripa o *Le Immagini degli Dei degli Antichi*, testi che ispirarono numerosi artisti, come si è mostrato negli esempi citati in questa tesi dottorale. D'altro canto molti artisti tennero in considerazione i propri predecessori, ovvero gli artisti di epoche passate, soprattutto del Rinascimento e del Barocco europeo, chiamati «maestri classici». Questa premessa mostra che il Grand Tour fu un'esperienza fondamentale per lo sviluppo dell'arte europea, perché influì sull'impostazione della formazione degli artisti che riuscirono a conoscere direttamente molte delle opere che ispirarono grandemente il loro lavoro. Per ultimo, tra le fonti contemporanee si segnalano gli scritti *The Complete collection of Antiquities from the Cabinet of Sir William Hamilton* di Pierre-François Hugues d'Hancarville e *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* di Bernard de Montfauçon. Costituisce una fonte contemporanea anche l'influenza reciproca tra i diversi artisti, i quali conoscevano le opere dei propri colleghi ed è abbastanza probabile che si copiassero elementi o schemi gli uni dagli altri, dal momento che molti di essi mantennero relazioni di amicizia o professionali (molti furono infatti maestri e discepoli).

In questi ritratti si ritrovano, in generale, modelli iconografici semplici. Compare di solito soltanto il soggetto, in forma individuale, talora accompagnato da un secondo personaggio o da un gruppo di figure rappresentate in una seconda scena. Il personaggio ritratto appare vestito secondo la moda contemporanea o con indumenti in cui il trattamento dei tessuti richiama gli abiti classici. In tale insieme si inserivano gli attributi iconografici che permettevano che il soggetto si identificasse con una figura mitologica. Le fonti ricordate forniscono modelli per la rappresentazione di tali attributi o per gli atteggiamenti nella posa: l'assimilazione, infatti, non riguardava soltanto

¹⁰⁰⁸ Pitt-Rivers 2009, p. 36.

l'attributo iconografico ma pure la forma di posare, di disporre il corpo adottando una postura o un'altra, che avvicinava il soggetto al personaggio mitologico con cui ci si proponeva di assimilarlo. I ritratti mitologici furono, in definitiva, opere di grande sensibilità, che mostrarono una profonda delicatezza nel modo di disporre la figura. D'altro canto essi tendevano alla semplicità, aspetto che si osserva nello schema iconografico. Gli artisti optarono per composizioni semplici eppure capaci di trasmettere emozioni¹⁰⁰⁹.

L'ultimo obiettivo proposto consisteva nell'analisi della funzione e del carattere del Ritratto Mitologico attraverso il significato prodotto dalla relazione tra artista e modello e considerando le figure mitologiche usate. Si voleva insomma vedere se questo tipo di ritratto possedeva o no una funzione peculiare. Se si osservavano l'evoluzione del ritratto nella Storia dell'Arte e le sue molteplici funzioni, c'era da aspettarsi che anche il Ritratto Mitologico possedesse una funzione specifica. A mio parere, la produzione di ritratti mitologici non aveva al principio un obiettivo particolare, ma rispondeva alle funzioni proprie del genere ritrattistico: aveva una funzione sociale in quanto strumento capace di offrire all'individuo raffigurato la possibilità di essere conosciuto o ricordato nel tempo. Non vi era una ragione più profonda e la crescita della produzione fu la conseguenza di un semplice desiderio di commercializzazione.

È certo che lo studio dettagliato di queste opere ha permesso di intendere che poteva esistere una certa relazione tra la biografia del modello o della modella e il personaggio mitologico in questione. Nella maggior parte dei casi i soggetti raffigurati appartenevano alle classi sociali più alte e, benché vi siano eccezioni, si rappresentavano con quei personaggi mitologici che incarnavano le virtù riconosciute dalla società del XVIII secolo. Tale tendenza è evidente nel caso delle donne. Le assimilazioni realizzate nelle opere consentono di verificare i legami stabiliti tra figura mitologica e modella per mezzo di quelle virtù che doveva possedere l'immagine della donna ideale secondo il pensiero sociale del XVIII secolo: bellezza, gioventù e castità. Una donna pronta a contrarre matrimonio e ad iniziare una nuova vita nella quale la maternità avrebbe occupato la posizione centrale, una donna attenta e affettuosa, responsabile delle relazioni affettive della sua famiglia. Una donna che non occupava

¹⁰⁰⁹ Ciò si realizzò con pennellate leggere ma definite e con l'uso di colori pastello.

ruoli politici o militari e che poteva optare soltanto per un'educazione privata, concentrandosi sulle arti.

È certo che questa situazione ebbe una grande ripercussione sul mondo femminile. Come si è detto più volte nel corso di questa tesi, la donna incontrava continuamente ostacoli che non le permettevano di essere presente in ambiti riconosciuti socialmente se non come un mero elemento decorativo. Il Ritratto Mitologico consente alla donna del XVIII secolo di essere protagonista e di ottenere un'indipendenza considerevole. Ciò non significa che la donna non fosse stata rappresentata in ritratti generici in altre epoche storiche o nello stesso XVIII secolo, dato che, nel corso della storia, è nota una gran quantità di ritratti che raffigura soggetti femminili. La differenza tra questi ritratti generici e quelli mitologici consiste nell'atteggiamento della modella, molto più libero, grazie a pose che la rendevano più consapevole del proprio corpo, dovendo assumere un carattere differente dal proprio per suggerire o assumere un valore presente nella figura mitologica. Le assimilazioni risposero alla necessità di creare parallelismi tra la modella e la figura mitologica, consentendo una permissività di cui la donna non aveva mai potuto godere in precedenza. Persino la disposizione delle vesti e delle chiome, il trucco, l'assenza di calzature o altri segni di autodeterminazione caratterizzarono questi ritratti, dando maggiore libertà alla modella. Anche se non si può ricordare come la sola strada percorribile da una donna per assumere una posizione nella società, il Ritratto Mitologico fu uno dei pochi strumenti di cui disponeva per esprimersi liberamente, grazie alle licenze che le erano permesse al vincolarsi con il mondo antico. Questi parallelismi si delineavano in conformità con la situazione personale della modella: se era madre, sposata o sul punto di sposarsi, matura o in cerca di un compagno, dedita alle arti o se aveva perduto un figlio... La modella veniva associata a quelle figure mitologiche che potevano rappresentare la sua situazione: ad esempio, la si associava con Venere se si voleva rappresentare l'amore nei confronti di un figlio o con Giunone se si alludeva alla condizione di sposa fedele.

All'inizio di questa tesi dottorale, subito dopo l'esposizione degli obiettivi, ci si proponeva di rispondere a una serie di questioni essenziali per capire questo tipo di opere. Tra di esse, era importante sapere chi scegliesse una figura mitologica oppure un'altra. Esistevano tre possibilità: che fosse la persona raffigurata, che fosse l'artista o, infine, che fosse compito del committente, ovvero di chi pagava il ritratto. Dopo aver analizzato gli esempi inseriti nel catalogo posso concludere che nella maggioranza dei casi la scelta della figura mitologica spettava all'artista. Erano gli artisti, infatti, a stare

in continuo contatto con quanto si stava realizzando nel panorama artistico, erano loro che, benché presentassero una conoscenza dell'antichità classica deficitaria, avevano relazioni dirette con i modelli classici e con le fonti di ispirazione, quindi coloro che, alla fine, decidevano¹⁰¹⁰. Vi furono tuttavia casi in cui furono il modello e la modella, sotto la guida del committente, a decidere e a comunicare all'artista la figura mitologica con cui volevano essere assimilati nel ritratto, come è stato ricordato più volte nel catalogo, là dove esistono documenti d'archivio.

Era poi necessario chiarire se il Ritratto Mitologico si potesse considerare un tipo di ritratto specifico. All'inizio del lavoro e quando ancora non conoscevo le caratteristiche generali di questi ritratti, pensavo che potessero costituire una tipologia specifica. Dopo aver condotto un'analisi approfondita, a mio parere il Ritratto Mitologico presenta le condizioni necessarie per essere considerato come tale. Il fatto che possieda caratteristiche assai peculiari, che sia un oggetto commerciale e che si producesse in gran quantità sostiene tale posizione. E certamente è possibile rispondere pure a un'altra delle questioni poste all'inizio del lavoro: il Ritratto Mitologico fu senza dubbio un tipo di ritratto associato al mondo femminile. In primo luogo perché le pittrici poterono realizzare questo tipo di opere e perché la maggior parte dei soggetti ritratti furono donne. In secondo luogo perché i modelli uomini presentavano un carattere vincolato con ciò che in quell'epoca si considerava come effeminato. Da ultimo, le scene raffigurate erano intime, ricche di allusioni al mondo femminile per mezzo del trattamento delle tele, l'uso di determinati animali, la scelta di paesaggi bucolici ecc. Scenari in cui la donna si sentiva a suo agio per posare e mostrare il proprio corpo. Si moltiplicarono le rappresentazioni di corpi femminili seminudi, nei quali si attribuiva un'attenzione e un'importanza speciali alla carnagione pallida, in grado di trasmettere una sensazione di calore, ma pure alla rappresentazione totale dei corpi femminili o al dinamismo recato dai capelli sciolti sul seno della modella.

In definitiva, e per riassumere, vorrei insistere sul fatto che questa tesi dottorale mi ha permesso di identificare le caratteristiche essenziali del Ritratto Mitologico, ovvero la presenza di modelli reali raffigurati con l'aspetto di un essere mitologico classico, per mezzo dell'uso di posture identificabili, del travestimento e degli attributi iconografici pertinenti. Considerato come un tipo di ritratto peculiare, godette di grande popolarità tra artisti e clienti e fu prodotto in grande quantità. Fu popolare soprattutto

¹⁰¹⁰ Per ricordare qualche esempio, Nattier scelse Diana per il ritratto di Madame Adélaïde (n° inv. 151) e Drouais invece Ebe per quello di Marie-Antoinette (n° inv. 75). Salmon 1999, p. 179.

all'interno del mondo femminile, dato che furono numerose le donne che si fecero raffigurare come personaggi mitologici. Assumere l'identità di una dea, di un'eroina o di una ninfa consentì loro di essere parte delle dinamiche sociali: i ritratti permettevano infatti delle concessioni rispetto al concetto di decoro secondo i dettami di quella società e non era necessario comportarsi come nella vita reale poiché, in fin dei conti, le donne della mitologia classica – dee e ninfe – avevano goduto di una libertà senza precedenti.

Certo l'analisi e lo studio di questo tipo di ritratto non si ferma qui, ma anzi si presentano diverse linee di ricerca percorribili in futuro. In primo luogo, un'indagine più dettagliata di alcuni degli artisti inseriti nel catalogo per comprendere con maggiore precisione la loro produzione di ritratti mitologici. In secondo, lo studio dello sviluppo del Ritratto Mitologico nel XIX secolo, allo scopo di stabilire l'evoluzione di questo tipo di ritratto nel mondo dell'arte e l'influenza che poté esercitare sullo sviluppo dei diritti delle donne in Europa. In terzo luogo, identificare i ritratti mitologici in forma di scultura per osservare se presentano le stesse caratteristiche di quelli dipinti. E, in conclusione, studiare questo tipo di ritratto in ambito spagnolo. Nel XVIII secolo la Spagna non si segnalò per la sua produzione di ritratti mitologici, tuttavia nel XIX secolo, grazie a pittori come Goya e a un'influenza francese più diretta, è possibile che si siano prodotti alcuni cambiamenti rispetto al secolo precedente e, nel caso in cui questo non sia accaduto, risulterebbe interessante comprenderne le ragioni¹⁰¹¹.

La realizzazione di questa tesi dottorale mi ha permesso di osservare fino a che punto l'arte è stata capace di raffigurare la società nel corso della storia e, nello specifico, nel corso del XVIII secolo. Il Ritratto Mitologico fu considerato una porta di accesso all'interessante mondo antico, una porta che molti desideravano attraversare. Alcuni perché era una moda, altri perché desideravano conoscere le meraviglie associate all'Antichità. D'altro canto, lo studio di tale tipologia di opere è fondamentale per il riconoscimento del ruolo della donna nella storia, usando una metodologia conforme ai parametri attuali della ricerca, in relazione con i quali si cerca di rivalorizzare la presenza femminile nella storia per mezzo di un'analisi giusta e rispettosa che non poté darsi nei secoli passati.

¹⁰¹¹ Il pittore spagnolo Goya, ad esempio, raffigurò la marchesa di Santa Cruz come una Musa (1805, Museo del Prado). La donna, sdraiata su un letto che sembra trovarsi in una zona intima della casa, indossa un vestito stile impero che consente di scorgere la maggior parte del corpo, i capelli sono raccolti da una corona di fiori e la posa ricorda quella della Maja vestita e nuda realizzata dal medesimo pittore.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., (1912) *The masterpieces of Hoppner (1758-1810)*, Toronto.
- AA.VV., (1967), *Tardo Antico e Alto Medioevo. La forma artistica nel passaggio dall'antichità al Medioevo*, [Actas del Congreso celebrado en la Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, del 4 al 7 de abril de 1967], Roma.
- AA.VV., (1992-1993), *The Museum Year: Annual Report of the Museum of Fine Arts*, Vol. 117, Boston, pp. 47-48.
- AA.VV., (1993), *Versalles. Retratos de una sociedad, siglo XVII-XIX*, [Catálogo de la exposición celebrada en 1993, Fundación La Caixa, Barcelona], Barcelona.
- AA.VV., (1998), *Pintura Española siglo XVIII*, [Actas del I Congreso Internacional de Pintura Española siglo XVIII, del 15 a 18 de abril de 1998, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella] Marbella.
- AA.VV., (2000), *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, [Catálogo de la exposición celebrada de junio a septiembre de 2000, Palacio de La Granja, Real Sitio de San Ildefonso], Madrid.
- AA.VV., (2004), *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid.
- AA.VV., (2007), *El gusto a la griega. Nacimiento del neoclasicismo francés* [Catálogo de la exposición celebrada de octubre de 2007 a enero de 2008, Palacio Real, Madrid / de febrero a mayo de 2008, Museo Calouste Gulbenkian, Lisboa], Madrid.
- AA.VV., (2008), *Modelos intercambios y recepción artística: de las rutas marítimas a la navegación* [Actas del Congreso Nacional de Historial del Arte, celebrado del 20 al 23 de octubre de 2004, Palma de Mallorca], Palma de Mallorca.
- AA.VV., (2010), *El arte del siglo de las Luces*, Madrid.
- AA.VV., (2011), *Los dioses cautivos. Mitología en el Museo del Prado*, Barcelona.
- AA.VV., (2017), *Casanova: The seduction of Europe*, Boston.
- Águeda M., (1989), en Azara, José de, *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura por Antonio Rafael Mengs*, Madrid, pp. 9-57.

- Albinson C. (2010), «The construction of Desire: Lawrence's portraits of women», en C. Albinson *et alii.* (2010), pp.27-54.
- Albinson C. *et alii.*, (2010), *Thomas Lawrence: regency power and brilliance*, [Catálogo de la exposición celebrada de octubre de 2010 a enero de 2011, National Portrait Gallery, Londres / de febrero a junio de 2011, Yale Center for British Art, Londres], New Haven.
- Alciato A., (1626), *Emblemi di Andrea Alciato, uomo chiarissimo, dal latino nel vulgare italiano ridotti*, Padua.
- Alexandre A. (1906), «The portraits of Nattier», *The Magazine of Fine Arts*, mayo, pp. 40-50.
- Allroggen-Bedel A., (1983), *Il museo Ercolanese di Portici*, Nápoles.
- Allroggen-Bedel A.- Kammerer-Grothaus H., (1983), «Il Museo Ercolanese di Portici», *CronErc suplemento 2*, pp. 83-128.
- Alonso Rodríguez M^a. C. (2004), «Documentos para el estudio de las excavaciones de Herculano, Pompeya y Estabia en el siglo XVIII bajo el patrocinio de Carlos III», en C. Rodríguez Zarzosa – J.L. Jiménez Salvador (2004), pp. 49-82.
- Alvar Ezquerro J., (2000), (Coord.), *Diccionario Espasa Mitología Universal*, Madrid.
- Angulo Íñiguez D. (1973), *Historia del Arte*, Tomo I, Madrid.
- Antonelli A., (2017), *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, Nápoles.
- Apolodoro., (2016), *Biblioteca mitológica*, trad. J. García Moreno, Alianza, Madrid.
- Arbeid B. *et alii.*, (2016), *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi: il padre dell'archeologia in Toscana*, [Catálogo de la exposición celebrada de mayo de 2016 a enero de 2017, Museo Archeologico Nazionale, Florencia], Pisa.
- Arbillaga I. (2014), «Juan Andrés y el libro de Viaje a Italia: las Cartas familiares», *Zibaldone, Estudios italianos*, 2,1, pp. 83-97.
- Ardolino G., (2008), *Angelica Kauffman (1746-1807)*, Milán.
- Armstrong W., (1913), *Lawrence*, Londres.
- Astorgano Abajo A. (2001), «El abate Vicente Requeno y Vives (1743-1811) o la obsesión por restaurar el mundo clásico», *Historia 16*, 304, pp. 103-113.

- Baena del Alcázar L. (2012), «Esculturas romanas del tipo Afrodita Louvre-Nápoles en el Museo Arqueológico y etnográfico de Córdoba», *Romula*, 11, pp. 223-247.
- Baillio J. (1982), *Elisabeth Louise Vigée Le Brun 1755-1842* [Catálogo de la exposición celebrada de junio a agosto de 1982, Kimbell Art Museum, Forth Worth], USA.
- Baillio J. *et alii.* (2015), *Vigée Le Brun. Woman artist in revolutionary France* [Catálogo de la exposición celebrada de septiembre de 2015 a enero de 2016, Grand Palais, París / de febrero a mayo de 2016, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York / de junio a septiembre de 2016, National Gallery of Canada, Ottawa], Nueva York.
- Bajou T., (2000), «Eine deutsche Künstlerin im Paris des 18. Jahrhunderts: Anna Dorothea Therbusch», en F. Michael *et alii.*, (2000), pp. 249-268.
- Ballesta L., (1985), «Les Salons de Diderot», *Revista de Filología*, 8, pp. 79-81.
- Barnett G., (1995), *Richard and Maria Cosway. A biography*, Tiverton.
- Barocelli F., (2010), *Il Correggio nella Camera di San Paolo*, Milán.
- Barroero L., (2008), «L'antico, gli antichi. Batoni e l'ambiente erudito romano», en L. Barroero-F. Mazzocca (2008), pp. 56-67.
- (2009), *Intorno a Batoni* [Actas del Congreso Internacional celebrado del 3 al 4 de marzo de 2009, Roma], Lucca.
- (2012), «Temi mitologici come poesia visiva nell'opera di Pompeo Batoni», en G. Izzi (2012), pp. 343-364.
- Barroero L.- Mazzocca F., (2008), *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, [Catálogo de la exposición celebrada de diciembre de 2008 a marzo de 2009, Palazzo Ducale, Lucca], Lucca.
- Basso A. D., (2009), «Otto mezze figure a pastella nella collezione del Palazzo Reale di Venezia», en G. Pavanello (2009), pp. 255-271.
- Belli Barsali I. (1967), *Mostra di Pompeo Batoni*, [Catálogo de la exposición celebrada de julio a septiembre de 1967, Palazzo Ducale, Lucca], Lucca.
- Bellier de la Chavignerie E., (2018), *Notes pour Servir à l'Histoire de l'Exposition de la Jeunesse: Qui Avait Lieu, Chaque Année, à Paris, les Jours de la Grande Et de la Petite Fête-Dieu a la Place Dauphine et sur le Pont Neuf*, París.

- Beltrán Fortes J. *et alii.*, (2006), *Arqueología, coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*, Sevilla.
- Benedetti S. (2009a), «Pier Leone Ghezzi, il giovane Reynolds e i primi *milord* di Pompeo Batoni», en L. Barroero (2009), pp. 41-48.
- (2009b), «Il probabile committente dei pastelli Milltown», en G. Pavanello (2009), pp. 207- 214.
- Bernhard M^a.L-Daszewski W.A., (1986), «Ariadna», en LIMC (1981-1997), Vol.III.1, *Addenda*, pp. 1050-1076 - Vol.III.2, *Addenda*, pp. 727-735.
- Bertrand G., (2008), *Le grand tour revisité: pour une archeology du tourisme: le voyage des français en Italie, milieu XVIIIe siècle- 'debut XIXe siècle*, Roma.
- Beschi L., (1988), «Demeter», en LIMC (1981-1997), Vol.IV.1, pp. 844-892.
- Bindman D., (2000), «Thomas Banks's "Caractacus before Claudius": New letters to and from Ozias Humphry», *The Burlington Magazine*, 142, 1173, pp. 769-772.
- (2002), «Providence will send us a Lord: el Westmorland y el Grand Tour en los últimos años de la década de 1770», en A. Brian *et alii.* (2002), pp. 38-47.
- Black J., (2003), *Italy and the Grand Tour*, Londres.
- Blanc Ch., (1868), *Histoire des peintres de toutes les écoles*, París.
- Blanc N. – Gury F., (1986), «Cupido», en LIMC (1981-1997), Vol.III.1, pp. 952-1049.
- Blázquez Noya A., (2017) «El travestimiento burlesco de Hércules en OV. Her. IV (55-118) », *Studia philologica calentina*, 1 extra, pp. 87-94.
- Blum A., (1914), *Madame Vigée-Lebrun. Peintre des grandes dames du XVIIIe siècle*, París.
- Blum D., (1986), *Illusion and reality. Fashion in France 1700-1900*, Houston.
- Boardman J. (1984), «Atalanta», en LIMC (1981-1997), Vol.II.1, pp. 940-950.
- Boardman J., *et alii.*, (1988), «Herakles», en LIMC (1981-1997), Vol.IV.1, pp. 728-838.
- Boccaccio G. (1983), *Genealogía de los dioses paganos*, trad. M^a C. Álvarez y R. M^a. Iglesias, editorial Nacional, Madrid.
- Bolxareu M. (2018), «Las Memorias de principios del siglo XIX y los *Souvenirs* de Élisabeth Vigée-Lebrun», *Signa*, 27, pp. 39-56.

- Bonnet M.J., (2002), «Femmes peintres à leur travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e- XIX^e siècles)», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49-3, pp. 140-167.
- Bowron E.P., (1982), *Pompeo Batoni and his British Patrons*, [Catálogo de la exposición celebrada de junio a agosto de 1982, Greater London Council, The Iveagh Bequest, Kenwood], Londres.
- (2008), «Pompeo Batoni, nato pittore», en L. Barroero – F. Mazzocca (2008), pp. 18-33.
- (2016), *Pompeo Batoni. A complete catalogue of his paintings*, New Haven, Vol. I-II.
- Bowron E.P. – Björn Kerber P., (2007), *Pompeo Batoni. Prince of painters in Eighteenth-Century Rome*, [Catálogo de la exposición celebrada de octubre de 2007 a enero de 2008, The Museum of Fine Arts, Houston / de febrero a mayo de 2008, The National Gallery, Londres], Houston.
- Bragantini I. – Morlicchio E., (2019), *Winckelmann e l'archeologia a Napoli*, [Actas del Congreso celebrado el 1 de marzo de 2017, Università degli studi di Napoli l'orientale], Nápoles.
- Brand S., (2007), *Eneida. Los 136 grabados de la primera edición ilustrada de Virgilio*, intr. P. Hernández, Cátedra, Madrid.
- Brême D., (2003), «La vie et l'oeuvre de Nicolas de Largillière», en A. Cuchet, (2003), pp. 19-63.
- Brian A. et alii., (2002), *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour* [Catálogo de la exposición celebrada de octubre a diciembre de 2002, Centro Cultural Las Claras, Murcia / de enero a marzo de 2003, Centro Cultural El Monte, Sevilla / de abril a junio de 2003, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid], Sevilla.
- Brilli A., (2010), *El viaje a Italia. Historia de una gran tradición cultural*, Madrid.
- Broadley A. –Melville L., (1914), *The beautiful Lady Craven. The original memoirs of Elizabeth baroness Craven, afterwards margravine of Anspach and Bayreuth and princess Berkeley of the Holy Roman empire (1750-1828)* Vol. II, Londres.

- Brook C., (2014), «Il dibattito sulla pittura di storia e la Royal Academy», en C. Brook – V. Curzi (2014), pp. 33-45.
- Brook C. – Curzi V., (2014), *Hogarth, Reynolds, Turner: pittura inglese verso la modernità*, [Catálogo de la exposición celebrada de abril a julio de 2014, Fondazione Roma, Palazzo Sciarra, Roma], Milán.
- Brown J. (2009), *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid.
- Bryant J. (2003), *Kenwood. Paintings in the Iveagh Bequest*, New Haven.
- Burke E. (1756), *A Vindication of Natural Society: A View of the Miseries and Evils Arising to Mankind*, London.
- Burke P. (1994), «La sociología del retrato renacentista», en J. Portús Pérez (1994), pp. 99-116.
- Busiri Vici A. (1967), *Le Donne del Batoni: Recensioni Sulla Mostra Di Lucca*, Lucca.
- Caamaño Fernández R. E. (2011), *Educación y dedicación. Aportaciones de las grandes pintoras al arte. Desde la Antigüedad hasta 1800*, Vigo.
- Caccamo Caltabiano M., (1994), «Sibyllae», en LIMC (1981-1997), Vol. VII.1., pp. 753-757 - Vol. VII.2., pp. 547-549.
- Cacciapuoti F. – Rascaglia M., (1998), *Giacomo Leopardi da Recanati a Napoli* [Catálogo de la exposición celebrada de enero a marzo de 1999, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Nápoles], Nápoles.
- Cage E. C., (2009), «The sartorial self: Neoclassical fashion and gender. Identity in France 1797-1804», *Eighteenth-Century Studies*, 42, pp. 193-214.
- Calvo Serraller F. (2010), «La pintura del siglo de las luces. La educación sentimental», en AA.VV. (2010), pp. 13-23.
- (2011), «Los dioses tienen sed», en AAVV., (2011), conferencia nº1.
- Campbell M., (2013), *Allan Ramsay. Portraits of the Enlightenment*, Munich.
- Canciani F., (1984), «Menerva», en LIMC (1981-1997), Vol. II. 1, pp.1050- 1109- Vol.II.2, pp. -- ¹⁰¹²

¹⁰¹²La crisis del coronavirus y las restricciones impuestas me han impedido comprobar la paginación de inicio y fin de esta entrada en el Vol. II.2 del LIMC, obra que ya había consultado con bastante anterioridad.

- Canova A., (1959), *I Quaderni di viaggio: 1779-1780*, ed. E. Bassi, Istituto per la collaborazione culturale, Venecia.
- Capel Martínez R.M., (2007), «Mujer y educación en el Antiguo Régimen», *Historia de la Educación. Revista interuniversitaria*, 26, pp. 85-110.
- Caridi G., (2015), *Carlos III. Un gran rey reformador en Nápoles y España*, Madrid.
- Caroli F., (2014), *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milán.
- Carrasco Martínez A., (2003), *Carlos III y su época. La monarquía ilustrada*, Barcelona.
- Cartari V., (1609), *Le imagini degli dei antichi*, Padua.
- Cartwright D.B., (2004), *Benjamin West: Allegory and allegiance*, San Diego.
- Cassidy B., (2004), «Gavin Hamilton, Thomas Pitt and statues for Stowe», *The Burlington Magazine*, Vol. 146, 1221, pp. 806-814.
- (2006), «Gavin Hamilton's Hebe », *Cantor Arts Center Journal*, 5, pp. 14-21.
- (2010), «Gavin Hamilton: A scots dealer in old masters in 18th Century Rome», en B. Schaff, (2010), pp. 343-355.
- (2011a), *The life and letters of Gavin Hamilton*, Vol. I-II, Londres.
- (2011b), «The reception of Gavin Hamilton's paintings in Britain, Italy and France», en L. Mulvin, (2011), pp. 39-53.
- (2016a), «A portrait by Gavin Hamilton: Sir John Henderson of Fordell», *The Burlington magazine*, Vol. 158, 1365, pp.961-963.
- (2016b), «Some Giorgiones in Eighteenth-century England», *Artibus et historiae*, 37, pp.255-271.
- Castellanos de Losada B., (1849), *Historia de la vida civil y política del célebre diplomático y distinguido literato español el magnífico caballero D. Jose Nicolás de Azara, Marqués de Nibbiano*, Madrid.
- Cayeux, J. de. (1951), «Rigaud et Largillière, peintres de mains», *Etudes d'art*, 6, pp. 33-55.

- Caylus A.C, Comte de., (1757), *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odysée e d'Homere et de l'Énéide de Virgile avec des observations générales sur le costume*, París.
- Ceán Bermúdez J.A., (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid.
- Cecere I., (2010), «L'immagine delle regine di Napoli nel Settecento: Maria Amalia e Maria Carolina», en M. Mafrici (2010), pp. 191-202.
- Cervera Vera L. (1988), «Nuevas noticias sobre el origen y establecimiento de la Real Academia de las tres Nobles Artes de pintura, escultura y arquitectura en Madrid (1741-1744)», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 66, pp. 149-196.
- Cesareo A., (2001), «L'elaborazione del gusto e la diffusione del bello: Charles Compton e Gavin Hamilton tra Grand Tour e nobili committenze», *Neoclassico*, 19, pp. 5-15.
- (2003), «Gavin Hamilton (1723-1798): a gentleman of probity, knowledge and real taste», *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 26, pp. 211-322.
- (2012), «Un disegno di Elisabeth Vigée Le Brun per Emma, Lady Hamilton come Sibilla», en E. Debenedetti (2012), pp. 327-336.
- Cesi F., (1965), *Rosalba Carriera*, Milán.
- Chalon J., (1989), *Élisabeth Vigée Le Brun. Mémoires d'une portraitiste 1755-1842*, París.
- Chamberlain A.B., (1903), *Illustrated catalogue of a loan collection of portraits by Sir Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough, George Romney, John Hoppner, Sir Henry Raeburn, and other artists*, Birmingham.
- (1910), *George Romney*, Nueva York.
- Chaney E., (2000), *The evolution of the Grand Tour: Anglo-Italian cultural relations since the Renaissance*, Londres.
- Chapman C., (2017), *Eighteenth-Century women artists. Their trials, tribulations and triumphs*, Londres.
- Chard C., (2000), «Comedy, antiquity, the feminine and the foreign: Emma Hamilton and Corinne», en C. Hornsby (2000), pp.147-169.

- Charke Ch., (2005), *Actresses and whores on stage and in society*, Cambridge.
- Chavaray E., (1877), *Revue des documents historiques*, París.
- Chrisman-Campbell K., (2015), *Fashion victims: dress at the court of Louis XVI and Marie-Antoinette*, New Haven.
- Chu J., (2015), «Joshua Reynolds and fancy painting in the 1770s», en. L. Davis-M. Hallet, (2015), pp. 86-99.
- Ciardiello R., (2006), «L'antichità di Ercolano Esposte: contributi per la ricomposizione dei contesti pittorici antichi», *Papyrologica lupiensia*, 15, pp. 87-106.
- (2012), «La ricostruzione delle decorazioni dalla Villa di Cicerone a Pompei», ed. C. Angelelli, *Amoenitas II*, Roma, pp. 135-150.
- (2019a), «Winckelmann e le pitture della Villa di Cicerone a Pompei», en I. Bragantini – E. Morlicchio, (2019), pp. 181-194.
- (2019b), «Influenza, ricezione e fortuna delle decorazione dalla Villa Cicerone a Pompei», *Rivista di Studi Pompeiani XXX*, pp. 79-90.
- Cieri Via C., (1996), *Immagini degli Dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, [Catálogo de la exposición celebrada de diciembre de 1996 a abril de 1997, Fondazione Memmo, Lecce], Venecia.
- (2003), *L'arte delle metamorfosi: decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma.
- Cifani A., (2000), «Un inédito ritratto di Angelica Kauffman», *Neoclassico*, 17, pp. 85-88.
- Cioffi R. – Martelli S., (eds.), (2015), *La Campania e il Grand Tour: immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, Roma.
- Cirici i Pellicer A., (1948), *El Neoclasicismo*, Barcelona.
- Clark A.M., (1985), *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an introductory text*, Oxford.
- Cleeve R., (1901), *George Romney*, Londres.
- Clifford T., (1978), *Gainsborough and Reynolds in the British Museum: the drawings of Gainsborough and Reynolds with a survey of mezzotints after their paintings and a study of Reynold's collection of old master drawings*, Londres.

- Cobo Delgado G., (2013), «Retratos infantiles en el reinado de Felipe III y Margarita de Austria: entre el afecto y la política», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. 25, pp. 23-42.
- Cochin C. N., (1714-1754), *Lettres sur les peintures d'Herculaneum e le Observations*, París.
- Coll Mirabent I., (1991), *Las claves del arte neoclásico. Como identificarlo*. Barcelona.
- Colville Q., (2016), «Introduction. Re-imagining Emma Hamilton», en Q. Colville – K. Williams (2016), pp. 8-31.
- Colville Q. – Williams K., (2016), *Emma Hamilton. Seduction and celebrity*, [Catálogo de la exposición celebrada de noviembre de 2016 a abril de 2017, National Maritime Museum, Londres], Londres.
- Conisbee P. et alii., (2009), *French paintings of the fifteenth through the eighteenth century*, Washington.
- Constans C. (1995), *Musée National du Château de Versailles Catalogue Les peintures*, Vol. I-II-III, París.
- Conti N., (1568), *Mythologiae, sive explicationum fabularum libri decem*, Venecia.
- Cortequisse B., (1990), *Mesdames de France. Les filles de Louis XV*, París.
- Croce B., (1914), *Aneddoti e profile settecenteschi*, Nápoles.
- Cross D.A., (2000), *A striking likeness: the life of George Romney*, Brookfield.
- Crivello F. – Zamparo L., (2019), *Intorno al ritratto. Origini, sviluppi e trasformazioni, studi a margine del saggio di Enrico Castelnuovo, Il significato del ritratto pittorico nella società (1973)*, Turín.
- Cuchet A., (2003), *Nicolas de Largillière: 1656 – 1746*, [Catálogo de la exposición celebrada de octubre de 2003 a enero de 2004, Musée Jacquemart-André, París], París.
- Cullen F., (1983), «Hugh Douglas Hamilton: painter of the heart», *The Burlington Magazine*, Vol. 125, 964, pp. 417-419.
- (1984), «The oil paintings of Hugh Douglas Hamilton», *The Volume of the Walpole Society*, Vol. 50, pp. 165-208.

- Cunningham A., (1833), *The lives of the most eminent British painters, sculptors and architects*, Vol. VI, Londres.
- Cust L., (1910), «John Hoppner, R.A». *The Burlington Magazine*, Vol. 16, 82, pp. 221-223.
- (1918), «Life and works of Ozias Humphry, R.A by George C. Williamson and Ozias Humphry», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 33, 184, pp. 29-30.
- D' Alconzo P., (2015), «Facing antiquity, back and forth, in eighteenth-century Naples», *Music in art*, Vol. 40, 1-2, pp. 9-43.
- (2017), «Carlo di Borbone a Napoli: passione archeologiche e immagine della monarchia», en A. Antonelli (2017), pp. 127-146.
- (2018), «Parole e immagini. La diffusione delle antichità vesuviane negli anni di Carlo di Borbone: iniziative istituzionali, carteggi, riproduzioni grafiche», en P. G. Guzzo *et alii.*, (2018), pp. 54-73.
- (2019a), «La memoria dell'osservazioni fatte sopra gl'ntichi monumenti d'Ercolano l'anno 1769 di Camillo Paderni: un'istantanea del Museo Ercolanese di Portici e le ambizioni antiquarie del suo custode», *Cronache Ercolanesi*, 49, pp. 245-286.
- (2019b), «La luna e i gamberi: Bernardo Tanucci, Ferdinando Galiani e l'affaire Winckelmann», I. Bragantini – E. Morlicchio (2019), pp. 101-132.
- D'Alconzo P. – Milanese A., (2018), «Scavi e mercato antiquario a Napoli tra Sette e Ottocento: dalla legislazione alla prassi di tutela», en P. Giulierini *et alii.*, (2018), pp. 19-48.
- D'Ambrosio A., (2002), *Pompei. Gli scavi dal 1748 al 1860*, Milán.
- D'Argenville D., (1762), *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la maniere de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres*, Vol. I-II.III-IV, Paris.
- D. Hottle A., (2010), «More than a *preposteorus neo-classic rehash*: Élisabeth Vigée Le Brun's Sibyl and its Virgilian Connotations», *Aurora. The journal of the History of Art*, Vol. XI, pp. 120-146.

- D. Sheriff M., (1996), *The exceptional woman. Elisabeth Vigée-Lebrun and the cultural politics of art*, Chicago.
- Dabbs J.K., (2009), *Life Stories of Women Artists, 1550-1800. An anthology*, Surrey.
- Daniell F. B., (1890), *A catalogue raisonné of the engraved works of Richard Cosway*. R.A. Londres.
- Davies R., (1914), *Romney*, Londres.
- Davis L. – Hallett M., (2015), *Joshua Reynolds. Experiments in paint*, [Catálogo exposición celebrada de marzo a junio de 2015, The Wallace Collection, Londres], Londres.
- De Angeli S., (1988), «Ceres», en LIMC (1981-1997), Vol. IV.1, pp. 893-908 - Vol. IV.2, pp. 599-611.
- De Franceschini M., (2016), *Villa Adriana Accademia: Hadrian's secret garden I. History of Excavations, Ancient Sources and Antiquarian Studies from the XVth to the XVIIth Centuries*, Pisa.
- De Jovellanos G.M., (1788), «Elogio de Carlos III, Cuadernos de Ilustración y Romanticismo», 1, pp. 11-24, [Texto en línea <https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/437/387>, consulta 10 de junio 2018].
- De la Vega T., (2000a), «Ménades», en Alvar Ezquerro (2000), p. 595.
- (2000b), «Ceres», en Alvar Ezquerro (2000), p. 181.
- (2000c), «Dioniso», en Alvar Ezquerro (2000), pp. 261-262.
- (2000d), «Pomona», en Alvar Ezquerro (2000), p. 743.
- (2000e), «Vertumno», en Alvar Ezquerro (2000), p. 948.
- De Mirimonde A.P., (1966), «Musiciens isolés et portraits de l'école française du XVIIIe siècle dans les collections nationales», *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 3, pp. 141-156.
- De Montaignon M.A., (1888), *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (1648-1792), publiés pour la Société de l'Histoire de l'Art Français d'après les registres originaux conservés à l'Ecole des Beaux-Arts*, Vol. 8, Paris.

- De Montafuçon B., (1719), *L'Antiquité expliquée et représentée en figures. Tomo I. Les dieux des grecs & des romains*, París.
- De Moya P., (1585), *Filosofía secreta*, Madrid.
http://www.revistaazogue.com/libero_fr.htm [Texto en línea. consulta: 12 de marzo de 2018]
- De Noves L., (1944), *Elisabeth Vigée-Lebrun. Pintora de reinas*, Barcelona.
- De Rochebrune M.L., (2007) «El estilo a la griega o la primera fase del neoclasicismo francés», en AA.VV. (2007), pp. 13-24.
- De Rossi G.G., (1811), *Vita di Angelica Kauffman. Pittrice*, Florencia.
- De Seta C., (2001a), *L' Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Nápoles.
- (2001b), *Il Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, Nápoles.
- De Vitoria B., (1701-1800?), *El Teatro de los Dioses*, Madrid.
- De Wailly L., (1838), *Angelica Kauffman*, Vol. I-II, Bruselas.
- Debenedetti E., (2012), *Studi sul Settecento romano. Palazzi, Chiese, arredi e pittura II*, Roma.
- Demargne P., (1984), «Athenea», en LIMC (1981-1997), Vol. II.1, pp. 955-1044.
- Díaz Padrón M., (2008), «Reflexiones y precisiones del retrato de Van Dyck en la patria de Velázquez», *Anales de Historia del Arte*, Extra 1, pp.189-212.
- Dodero E. - Parisi Presicce C., (2017), *Il tesoro di antichità: Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento* [Catálogo de la exposición celebrada de diciembre de 2017 a abril de 2018, Musei Capitoloni, Roma], Roma.
- Donnay M., (1928), *Exposition de la jeunesse vue par les maîtres français et étrangers du XVIe au XIXe siècle, organisée en l'Hôtel Jean Charpentier*, París.
- Doria A., (1929), *Louis Tocquè: biographie et catalogue critiques. L'oeuvre complet de l'artiste reproduit en 149 héliogravures*, París.
- Dubois J., (1992), «Elisabeth Vigée-Lebrun, un séduisant reflet du siècle des Lumières», *Amateur d'art magazine*, 785, pp. 26-31.
- Dumont J., (1975), «Les dauphins d'Apollon», *Quaderni di Storia*, 1. 1, pp. 57-85.

- Dunn L., (2012), «Revolutionizing the study of female artists», *The Eighteenth Century*, Vol. 53, 2, pp. 253-256.
- Eisner R.E., (1977), «Ariadne in art, Prehistory to 400 BC», *Rivista Studi Classici*. 25, pp. 165-282.
- Elsner J. *et alii*, (2017), *Imagining the Divine. Art and the Rise of World Religions* [Catálogo de la exposición celebrada de octubre de 2017 a febrero de 2018, Ashmolean Museum, Oxford] Oxford.
- Elvira Barba M.A., (1998), *El Cuaderno de Ajello y las esculturas del Museo del Prado*, [Catálogo de la exposición celebrada de octubre de 1998 a enero de 1999, Museo del Prado, Madrid] Madrid.
- (2008), *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid.
- (2010), «Cleopatra o Ariadna: retorno a un debate superado», *Anales de Historia del Arte*, 20, pp. 9-28.
- Elvira Barba M.A. - Carrasco Ferrer M., (2018), *Los mitos en el Museo del Prado*, Madrid.
- Enciso Alonso-Muñumer I., (Coord.) (2003), *Carlos III y su época: la monarquía ilustrada*, Barcelona.
- Enciso Alonso Muñumer, I., (2003), «La monarquía ilustrada», en I. Enciso Alonso-Muñumer (coord.) (2003), pp. 29-43.
- Engelschall J.F., (1797), *Johann Heinrich Tischbein, ehemaliger Fürstlich Hessischer Rath und Hofmaler als Mensch und Künstler dargestellt. Nebst einer Vorlesung von W. J. C. G. Casparson, Fürstlich Hessischem Rath und Professor zu Cassel, Nürnberg*.
- Errington L., (1978), «Gavin Hamilton's sentimental Iliad», *The Burlington Magazine*, 120, pp. 11-13.
- Esteban Lorente J.F., (2002), *Tratado de iconografía*, Madrid.
- Fabre C. *et alii*, (2015) *El Canto del cisne. Pinturas académicas del Salón de París. Colecciones Musée d'Orsay*, [Catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Mapfre de Madrid, de febrero a mayo de 2015], Madrid.

- Fabre F.J., (1829), *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Madrid.
- Facchin L., (2007), «L'attività per una clientela cosmopolita: Angelica Kauffman a Roma», *Arte & Storia*, 8, pp. 282-297.
- (2010), «Angelica Kauffman: trace per I rapport tra le pittrice svizzera e l'ambiente fiorentino nella seconda metà del XVIII sec.», en G. Mollisi (2010), pp. 198-211.
- Falomir M., (2014), *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico* [Catalogo de la exposición celebrada de enero a mayo de 2014, Museo Nacional del Prado, Madrid], Madrid.
- Faroult G., (2004), «La Villeuse par Marie-Anne Loir au Musée de Riom: fortune d'une iconographie savoyarde entre peinture et littérature au XVIII siècle», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2003, pp. 241-256.
- Faroult G. et alii., (2010), *L'Antiquité rêvée: innovations et resistances au XVIIIs siècle*, [Catálogo de la exposición celebrada de diciembre de 2010 a febrero de 2011, Musée du Louvre, París], París.
- Fatás G. – Borrás G.M., (2008), *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Madrid.
- Feijo B. J., (1760), «Dedicatoria que hizo el autor al Rey N. Sr. D. Carlos III», *Cartas eruditas y curiosas*, Tomo V, [Texto en línea: <http://www.filosofia.org/bjf/bjfc5p1.htm> consulta 20 mayo 2018].
- (1765), *Teatro crítico universal*, Madrid.
- Fernández Arrillaga I., (2000), «Manuscritos sobre la expulsión y el exilio de los jesuitas (1767-1815) », *Hispania Sacra*, Vol.52, 105, pp. 211-228.
- (2013), «Tiempo que pasa, verdad que huye. Crónicas inéditas de jesuitas expulsados por Carlos III (1767-1815)», *Cuadernos dieciochistas*, 15, pp. 374-385.
- (2014), «El papel del clero en la expulsión de los jesuitas decretada por Carlos III en 1767», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 27, pp.169-188.
- Fernández Murga F., (1989), *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*, Salamanca.

- Fino L., (2014), *Donne del Grand Tour a Napoli e dintorni tra il XVIII e il XIX secolo*, Nápoles.
- Fiorani L., (1969), *Onorato Caetani. Un erudito romano del Settecento; con appendice di documenti inediti*, Roma.
- Fischer V.G., (1912), *Collection of paintings by old masters of all schools. Catalogue season 1912-1913*, Vol. I, Filadelfia.
- Fordyce W., (1750), *Memoirs concerning Herculaneum, the subterranean city, lately discovered at the foot of Mount Vesuvius*, Londres.
- Fossi G. – Bodart D., (1996), *Il ritatto. Gli artist, i modelli, la memoria*, Florencia.
- Foucault M., (1995), «¿Qué es la Ilustración?», *Revista Colombiana de psicología*, 4, pp.12-19.
- Francesco Gori A., (1748), *Le notizie del memorabile scoprimento dell'antica città di Ercolano vicina a Napoli del suo famoso teatro, templi, edifizj, statue, pitture, marmi scritti e di altri insigni monvmenti, avute per lettera da varj celebri letterati ... : aggiunta la statua equestre di marmo: ed una dissertazione sopra la mensa sacra degli ercolanesi scritta con lettere etrusche*, Florencia.
- Franco Durán M.J., (1997), «Los manuales mitográficos medievales como fuente de transmisión de las fábulas antiguas», *Scriptura*, 13, pp. 139-150.
- Frankau J., (1902), *John Raphael Smith: his life and works*, Londres.
- Fraser F., (1988), *Emma, Lady Hamilton*, Nueva York.
- Fuentes Fos C.D., (2015), *Ilustración, Neoclasicismo y apología de España en la obra de Juan Andrés Morell (1740-1817)*, [Tesis doctoral dirigida por Antonio Mestre, leída en la Universitat de València en 2015], Valencia.
- Funnell P., (2010), «Lawrence among men: friends, patrons and the male portrait», en C. Albinson *et alii*. (2010), pp. 1-26.
- Füssli J.C., (1770), *Geschichte der besten Kiinstler in der Schweiz*, Zurich.
- Gabillot C., (1911), *Alexis Grimou, peintre français 1678-1733*, París.
- Galt J., (1820), *The life, studies and works of Benjamin West president of the Royal Academy of London*, Londres.

- García de la Huerta P., (1795), *Comentarios de la pintura encáustica del pincel*, Madrid.
- García Gual C., (2013), *Introducción a la mitología griega*, Madrid.
- García Iglesias L., (1986-1987), «Las peregrinaciones en la Antigüedad», *Cuadernos de Prehistoria y arqueología*, 13-14, pp. 301-312.
- García Melero J.E., (1998), *Arte español. De la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid.
- García Portugués E., (2008), «José Nicolás de Azara y su incidencia en los libros de viajes», en AA.VV. (2008), pp. 737-748.
- García Sánchez J., (2007), «Vida, obra, mecenazgo y clientela de los artistas españoles en la Roma del siglo XVIII», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 100, pp. 39-88.
- (2008), «La Real Academia de San Fernando y la arqueología», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 106-107, pp. 9-48.
- (2010), «Las colecciones del Palacio de España (siglos XVII y XVIII)», *El Palacio de España en Roma. Coleccionismo y antigüedades clásicas*, pp.17-36.
- (2011), *Los arquitectos españoles frente a la Antigüedad: historia de las pensiones de arquitectura en Roma, siglos XVIII y XIX*, Guadalajara.
- García Sánchez J. – de la Cruz Alcañiz C., (2008), «Alejandro de la Cruz: un discípulo de Mengs en Roma», *Goya*, 323, pp. 107-120.
- (2014), «Imagen de España en Italia. Las artes españolas a través del Giornale delle Belle Arti», *Goya*, 348, pp. 230-241.
- Garlick K., (1960), *Sir Thomas Lawrence, Regency painter* [Catálogo de la exposición celebrada de abril a junio de 1960, Art Museum, Worcester], Worcester.
- (1989), *Sir Thomas Lawrence. A complete catalogue of the oil paintings*, Oxford.
- Gasparri C., (1986), «Dionysos-Bacchus», en LIMC (1981-1997), Vol. III.1, pp. 540-566.
- Gasparri C. – Veneri A., (1986), «Dionysos», en LIMC (1981-1997), Vol.III.1, pp. 414-514 - Vol. III.2, pp. 296-405.

- Gaspar J., (2017), *Elisabeth Craven: writer, feminist and European*, Nueva York.
- Gaze D., (1997), *Dictionary of women artists*, Vol. I-II, Londres.
- Gentili A. et alli., (1993), *Il ritratto e la memoria*, Roma.
- Gerard F.A., (1892), *Angelica Kauffman. A biography*, Londres.
- Gesine Baur E., (2001), *Rococó*, Madrid.
- Giambattista Vico G. F., (1857-1859), *Scienza Nuova*, Nápoles.
- Gibellini P., (2007), *Il mito nella letteratura italiana II. Dal Barocco all'Illuminismo*, Brescia.
- Giorgi A., (2007-2008), «La moda de la Robe à la Polonoise. Memoria de una historia artística», *Imafronte*, 19-20, pp. 95-103.
- Giulierini P. et alii., (2018), *Archeologia ferita. Lotta al traffico illecito e alla distruzione dei beni culturali*, Nápoles.
- Gnugoli A., (2011), «Ritratti da star. Le attrici inglesi del Settecento a Londra», *Art e dossier*, 283, pp. 42-47.
- Goethe J.W., (2009), *Viaje a Italia*, trad. M. Scholz Rich, editorial Zeta, Barcelona.
- Gómez De Liaño I., (2015), *El reino de las luces. Carlos III entre el viejo y el nuevo mundo*, Madrid.
- González Serrano P., (2009), «Dioniso: los misterios de la villa de Pompeya», *Akros: revista de Patrimonio*, 8, pp. 57-62.
- Goodden A., (2005), *Miss Angel. The art and world of Angelica Kauffman*, Londres.
- Grate P., (1979), «Nattier and the Goddesses of Eternal Youth», *National Museum Bulletin*, 3, pp. 149-156.
- Gravina G.V., (1708), *Della ragion poetica*, Roma.
- Greer G., (1979), *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Madrid.
- Grell Ch. (1982), *Herculaneum et Pompei dans les récits des voyageurs français du XVIII^e siècle*, Nápoles.

- Greuze J.B., (1872), *Quatre très-beaux portraits allégoriques par Nattier. Tête de petite fille et portrait d'homme*, París.
- Grimal P., (2010), *Diccionario de mitología griega y romana*, Madrid.
- Grossman L., (2015), *Benjamin West and the struggle to be modern*, Londres.
- Gruyer F.A., (1900), *Notices des peintures*, París.
- Gúegan S., (2015), «Los Pompieri, ¿un tema olvidado?», en C. Fabre (2016), pp. 55-63.
- Guzzo P.G. et alii., (2018), *Ercolano e Pompei: visione di una scoperta*, [Catálogo de la exposición celebrada de febrero a mayo de 2018, Centro Culturale Chiasso, M.A.X Museo, Suiza], Suiza.
- Haldene M., (1912), *A history of painting*, Boston.
- Hales S. – Leander Touati A.M., (2016), *Returns to Pompeii: Interior space and decoration documented and revived, 18th-20th century*, Acta Instituti Romani Regni Sueciae, series in 4, Vol. 62, Estocolmo.
- Hallett M., (2005), «Reynolds, la celebrità e lo spazio espositivo», en M. Postle (2005), pp. 35-48.
- (2014), *Reynolds. Portraiture in action*, New Haven.
- (2015), «Experiments in serial portraiture: Reynolds and Mrs Abington», en L. Davis-M. Hallett (2015), pp.70-85.
- Halm-Tisserant M.– Siebert G., (1997), «Nymphai», en LIMC (1981-1997), Vol. VIII.1, pp. 891- 902-Vol. VIII.2, pp. 584-597.
- Harouche-Bouzinac G., (2011), *Louise Elisabeth Vigée Le Brun: histoire d'un regard*, París.
- Harrinson E.B., (1986), «Charis/Charites», en LIMC (1981-1997), Vol. III.1, pp. 191-203.
- Haskell F.- Penny N., (1990), *El gusto y el arte de la Antigüedad: el atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, ed. J.A Suárez Hernández, Madrid.
- Hautecoeur L., (19¿?), *Les Grands Artistes. Madame Vigée-Le Brun. Étude critique illustrée de vingt-quatre planches hors texte*, París.

- Hayes J., (1992), *British paintings on the sixteenth centuries. The collections of the National Gallery of Art: systematic catalogue*, Washington.
- Hayley W., (1809), *The life of George Romney*, Londres.
- Heger F., (1981), «Amphion», en LIMC (1981-1997), Vol.I.1, pp. 718-723.
- Hein M. – et alii., (2005), *3 x Tischbein und die europäische Malerei um 1800: Johann Heinrich Tischbein d.Ä, Johann Friedrich August Tischbein, Johann Heinrich Wilhem Tischbein*, [Catálogo de la exposición celebrada de diciembre de 2005 a febrero de 2006, Museum der bildenden Künste Leipzig], Munich.
- Henares Cuellar I., (1977), *La teoría de las Artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada.
- Henning A., (2009), «Rosalba Carriera e la collezione dei suoi pastelli a Dresda», en G. Pavanello (2009), pp. 273- 360.
- Henning A. - Marx A., (2007), *Das Kabinett der Rosalba: Rosalba Carriera und die Pastelle der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister*, Munich.
- Heraeus S., (2011), *Spätbarock und Klassizismus. Bestandskatalog der Gemälde des Spätbarock und Klassizismus der Museumslandschaft Hessen Kassel*, Kassel.
- Hermay A. et alii., (1986), «Eros», en LIMC (1981-1997), Vol. III.1, pp. 850-942-Vol. III.2, pp. 609-668.
- Hernando J., (1995), *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid.
- Hernando Sánchez C. J., (coord.) (2007), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la edad Moderna*, Vol.2, [Actas del Congreso Internacional, título homónimo, celebrado en la Real Academia de España en Roma, del 8 al 12 de mayo de 2007], Madrid.
- Herzog E., (1989), *Johann Heinrich Tischbein Der Altere. 1722-1789*, [Catálogo de la exposición celebrada de noviembre de 1989 a febrero de 1990, Neue Galerie, Staatliche und Städtische Kunstsammlungen Kassel], Kassel.
- Highfill P. H. et alii., (1991), *Biographical dictionary of actors, actresses, musicians, dancers, managers, and other stage personnel in London, 1660-1800*, Vol. 13, Illinois.

- Higinio C.J., (2009), *Fábulas mitológicas*, trad. F. M del Rincón Sánchez, Alianza, Madrid.
- Hilaire M., (2009), *Jean Roux: 1677-1734; une peintre sous la Régence*, [Catálogo de la exposición celebrada de noviembre de 2009 a marzo de 2010, Musée Fabre, Montpellier], París.
- Himnos Homéricos. La «Batracomiomaquia»*, (1978), trad. A. Bernabé Pajares, Gredos, Madrid.
- Hind A.M., (1911), *John Raphael Smith and the great mezzotinters of the time of Reynolds*, Londres.
- Hitchison R. – Thompson C., (1963), *Allan Ramsay. His masters and rivals* [Catálogo de la exposición celebrada de agosto a septiembre de 1963, The National Galleries of Scotland], Edimburgo.
- Hobsbawm E.J., (1982), *Las revoluciones burguesas*, Barcelona.
- Homero., (2014), *Odisea*, trad. J. M. Pabón, Gredos, Barcelona.
- (2010), *Iliada*, trad. O. Martínez García, Alianza, Madrid.
- Honour H., (1968), *Neoclasicismo*, Madrid.
- Hornsby C., (2000), *The impact of Italy: the Grand Tour and beyond*, Londres.
- Hosek R., (1988), «Flora», en LIMC (1981-1997), Vol IV.1, pp. 137-139.
- Hugues d'Hancarville P-F., (2015), *The complete collection of Antiquities from the Cabinet of Sir William Hamilton*, trad. S. Schütze - M. Huwiler, Taschen, Colonia.
- Hyde M., (2008), «Troubling identities and the agreeable game of art: from Madame de Pompadour's theatrical "breeches" of decorum to Drouais's Portrait of Madame du Barry en home», en A. Pearson (2008), pp. 161-181.
- Ilchman F. et alii., (2017), *Casanova: the seduction of Europe*, [Catálogo de la exposición celebrada de agosto a diciembre de 2017, Kimbell Art Museum, Fort Worth / de febrero a mayo de 2018, Fine Arts Museum, San Francisco / de julio a octubre de 2018, Museum of Fine Arts, Boston], Boston.
- Irwin D., (1962), «Gavin Hamilton: archeologist, painter and dealer», *The Art Bulletin*, 44, pp.87-102.

- Izzi G., (2012), *Nello specchio del mito: riflessi di una tradizione* [Actas del Congreso celebrado del 17 al 19 de febrero de 2010, Università degli Studi di Roma Tre, Roma].
- Jackall Y., (2010), «Exhibitions review», *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 44, 1, pp. 104-111.
- Jaffe P., (1972), *Lady Hamilton in Relation to the Art of Her Time*, [Catálogo de la exposición celebrada de julio a octubre de 1972, Museo Iveagh Bequest, Kenwood], Londres.
- (1977), *Drawings by George Romney*, [Catálogo de la exposición celebrada de julio a agosto de 1977, Fitzwilliam Museum, Cambridge / de junio a septiembre de 1978, Iveagh Bequest Kenwood House, Inglaterra], Cambridge.
- Jaquero Esparcia A., (2014), «El legado de la Antigüedad en la iconografía cristiana: la escena de Apolo venciendo a la pitón y su repercusión en las representaciones de San Miguel. Los ejemplos de Roque López», en A. Muñoz – M. Pérez Sánchez, (2014) pp. 324-344.
- Jaroszewski T., (1966), «I quadri di Pompeo Batoni in Polonia», *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 7, pp. 97-113.
- Jeffares N., (2006), *Dictionary of pastellists before 1800*, Londres.
- Jenkins I. – Sloan K., (1996), *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his collection*, Londres.
- John Raphael Smith et les graveurs a la manière noire du temps de Reynolds*, (1914), París.
- Johnson E. M., (1976), *Francis Cotes. A complete edition with a critical essay and a catalogue*, Oxford.
- Johnson J. H., (2017), «The theater of identity», en AA.VV (2017), pp. 74-95.
- Jones C., (2002), *Madame de Pompadour. Images of a Mistress*, Londres.
- Jordán de Urrés de la Colina J., (1998), «Los últimos discípulos españoles de Mengs (Ramos, Agustín, Salesa, Napoli y Espinosa)», en AA.VV (1998), pp. 435-450.
- Jozan S., (1854), *Del pastel. Tratado de su composición, fabricación y uso en la pintura con los medios propios para fijarlo*, Valencia.

- Kaempf-Dimitriadou S., (1981), «Amphitrite», en LIMC (1981-1997), Vol. I.1, pp. 724-735.
- Kahil L.-Icard N., (1984), «Artemis», en LIMC (1981-1997), Vol. II.1, pp.618-753-Vol. II. 2, pp. 443-562.
- Kant I., (2013), *¿Qué es la Ilustración?*, ed. R. Rodríguez Aramayo, Alianza editorial, Madrid.
- Kantor-Gukovskaja A.S., (2009), «La collezione delle opere di Rosalba Carriera in Russia», en G. Pavanello (2009), pp. 361-372.
- Kapp H., (1972), *Daniel Gardner 1750-1805*, [Catálogo de la exposición celebrada de mayo a junio de 1972, The Iveagh Bequest, Kenwood House), Londres.
- Kelly J.M., (2016), «A classical education. Naples and the heart of European culture» en Q. Colville – K. Williams, (2016), pp.108-137.
- Kidson A., (2002), *George Romney 1734-1802*, [Catálogo de la exposición celebrada de febrero a abril de 2002, Walker Art Gallery, Liverpool / de mayo a agosto de 2002, National Portrait Gallery, Londres], Londres.
- (2015), *George Romney: a complete catalogue of his paintings*, Vol. I, II y III, New Haven.
- Knight C., (2003), *Hamilton a Napoli: cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Nápoles.
- Kossatz-Deissmann A., (1990), «Iris 1», en LIMC (1981-1997), Vol. V.1, pp. 741-760.
- (1992), «Moirai», en LIMC (1981-1997), Vol. VI.1, pp.636-648- Vol. VI.2, pp.375-380.
- Kraemer R.S., (1975), *Drawings by Benjamin West and his son Raphael Lamar West*, Nueva York.
- Kräftner J., (2015), *Les collections du Prince de Liechtenstein. Cranach, Raphaël, Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Vernet, Hubert Robert, Vigée-Lebrun*, [Catálogo de la exposición celebrada de noviembre de 2015 a marzo de 2016, Caumont Centre d'Art, Aix en Provence], Bruselas.
- Krauskope I., (1988), «Iphigenia», en LIMC (1981-1997), Vol. V.1, pp. 706-734 - Vol. IV.2, pp. 466-482.

- Krauskopf I. – Simon E., (1997), «Mainades», en LIMC (1981-1997), Vol.VIII.1, pp. 780-803- Vol.VIII.2, pp. 524-528.
- Kron U., (1981), *Alope*, en LIMC (1981-1997), Vol.I.1, pp.572-573.
- Küster, K., (2002), «Anna Dorothea Therbusch: eine Malerin mit Ambitionen», *Weltkunst*, 72, pp. 2022-2023.
- L'Antichità di Ercolano Espos e*, (1757-1792), Vol. I-VIII, Nápoles.
- L'Organe H. P., (1967), «Il ritratto romano nel trapasso dall'antichità al medioevo», en AA.VV. (1967), pp. 309-313.
- La Font de Saint-Yenne E., (1747), *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août*, La Haya.
- La Rocca E., (1990), «Iuno», en LIMC (1981-1997), Vol. V.1, pp. 814 - 856-Vol.V.2, pp. 534-553.
- Lacombe J., (1766), *Dictionnaire des beaux-arts*, Paris.
- Lafarga N., (1983), «Una réplica a la *Encyclopédie méthodique*: la Defensa de Barcelona», *Anales de la literatura española*, 2, pp. 329-340.
- Lambrinudakis W. et alii., (1984), «Apollon», en LIMC (1981-1997), Vol.II.1, pp. 183-327- Vol.II.2, pp. 182-278.
- Landsberger F., (1908), *Wilhelm Tischbein: Ein Künstlerleben des 18. Jahrhunderts*, Leipzig.
- Laurens A.F., (1988), «Hebe», en LIMC (1981-1997), Vol. IV.1, pp. 458-464.
- Laver J., (2019), *Breve historia del traje y la moda*, Madrid.
- Le Glay M., (1992), «Circe», en LIMC (1981-1997), Vol.VI.1, pp. 59-60.
- Le Roy J.D., (1770), *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris.
- Léoffroy de Saint-Yves Ch., (1748), *Observations sur les arts, et sur quelques morceaux de Peinture et de sculpture*, Leyden.
- Leppert R., (1988), *Music and image: Domesticity, ideology and socio-cultural formation in the Eighteenth-Century England*, Cambridge.
- Levey M., (2005), *Sir Thomas Lawrence*, New Haven.

- Levitine G., (1968), «The Eighteenth-Century Rediscovery of Alexis Grimou and the Emergence of the Proto-Bohemian Image of the French Artist», *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 2.1, pp- 58-76.
- Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, (1981-1997), Zurich-Munich.
- Lloyd S., (1995), *Richard & Maria Cosway. Regency artists of taste and fashion*, [Catálogo de la exposición celebrada de agosto a octubre de 1995, Scottish National Portrait Gallery, Edimburgo / de noviembre de 1995 a febrero de 1996, National Portrait Gallery, Londres], Edimburgo.
- (2005), *Richard Cosway*, Londres.
- Lo Bianco A., (2005), «La consapevolezza della ragione. Pittura di metà secolo», en A. Lo Bianco – A. Negro (2005), pp. 61-67.
- Lo Bianco A. – Negro A., (2005), *Il Settecento a Roma* [Catálogo de la exposición celebrada de noviembre de 2005 a febrero de 2006, Palazzo Venezia de Roma], Milán.
- Longhi R., (2017), *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, ed. M. Gregori Abscondita, Florencia.
- López de Munain G., (2013), «El rostro como elemento legitimador del poder. Supervivencia y anacronismo de las Imágenes Maiorum», en V. Mínguez, (2013) pp. 1569-1586.
- Loyrette H. et alii., (2011), *Le Louvre. Toutes les peintures*, París.
- Luna J. J., (1975), «Un centenario olvidado: Jean Ranc 1976», *Goya*, 127, pp. 22-26.
- (1976), «Pinturas de Pierre Gobert en España», *Archivo español de arte*, 49, pp. 363-385.
- (1977), «Colecciones del Patrimonio Nacional: pintura XXVI: Jean Ranc», *Reales Sitios*, 14, pp. 65-72.
- (1978a), «Adiciones al estudio de François-Hubert», *Archivo español de arte*, 51, pp. 275-286.
- (1978b), «Louis-Michel van Loo en España», *Goya*, 139/144, pp. 330-337.
- (1978c), «Jean Ranc, pintor de cámara de Felipe V: aspectos inéditos», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, 3, pp. 129-139.

- (1980), «Jean Ranc: ideas artísticas y métodos de trabajo, a través de pinturas y documentos», *Archivo español de arte*, 53, pp. 449-465.
- (1982), «Nuevas apreciaciones sobre las obras de Louis-Michel Van Loo en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, t. 3, pp. 181-190.
- (1990), *Francis Cotes*, Madrid.
- (2010), «La pintura francesa durante el reinado de Felipe V (1700-1746)», *El arte del siglo de las luces*, pp. 161-175.
- Luxenberg A., (2001), «Retrato emblemático e identidad: Carlos III, niño de Jean Ranc», *Boletín del Museo del Prado*, 19. 37, pp. 73-88.
- Luzón Nogué J.M^a., (2000), *El Westmorland. Obras de arte de una presa inglesa. Discurso leído por el académico electo excmo.sr. D. José María Luzón Nogué el 28 de mayo 2000 con motivo de su recepción y contestación del académico excmo. Sr. D. Julio López Hernández*, Madrid.
- Luzón Nogué J.M^a., (2010), «La galería de esculturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en AA.VV. (2010), pp. 277-292.
- Lynch J., (1991), *El siglo XVIII. Historia de España, XII*, Barcelona.
- MacDonald H., (2016), *French art of the eighteenth century: the Michael L. Rosenberg lecture series at the Dallas Museum of Art*, Dallas.
- Macmillan D., (1994), «Women as hero: Gavin Hamilton's radical alternative», en G. Perry - M. Rossington, (1994), pp. 78-98.
- McPherson H., (2008), «Sculpting her image: Sarah Siddons and the art of self-fashioning», en A. Pearson (2008), pp. 183-202.
- Mafre J.J., (1986), «Danae», en LIMC (1981-1997), Vol. III.1, pp. 325-337-Vol. III.2, pp. 243-249.
- Mafrici M., (2010), *All'ombra della corte. Donne e potere nella napoli borbonica (1734-1860)*, Napoli.
- Mahan A.T., (1897), *The life of Nelson. The embodiment of the sea power of Great Britain*, Vol. I, Londres.
- Mahé G., (1931), *Étude biographique sur Louis-Richard-François Dupont de Montfiquet, peintre normand, élève de Nattier (1734-1765)*, Caen.

- Maierhofer W., (2007), «Art, fame, sentiment and self: constructions of identity in text and image», en G. Natter Tobias (2007), pp. 18-31.
- Maison F., (1973), «Largillierre, peintre d'histoire et paysagiste», *Revue du Louvre*, 23, pp. 89-94.
- Malinverni A., (2010), «Alexandre Roslin e Parma», *Acme*, 63, pp. 271-284.
- Malone E., (1797), *The works of Sir Joshua Reynolds, Knt.: late President of the Royal Academy: containing his discourses, idlers, A journey to Flanders and Holland, (now first published) and his commentary on Du Fresnoy's Art of painting. Reprinted from his revised copies...to which is prefixed an account of the life and writings of the author*, Londres.
- Manners V. - Williamson G.C., (1900), *Angelica Kauffman. Her life and her works*, Nueva York.
- (1976), *Angelica Kauffman. Her life and her works*, Nueva York.
- Mannings D., (2000), *Sir Joshua Reynolds. A complete catalogue of his paintings*, Vol.I-II, Londres.
- Marandet F., (2013), «On the provenance of Louis Tocqué's Sketch», *Metropolitan Museum journal*, 48, pp. 199-203.
- (2018), «Louis de Silvestre the younger (1675-1760) as a draftsman», *Master drawings*, 56. 4, pp. 517-536.
- Marcucci L., (1944), «Pompeo Batoni a Forlì», *Emporium*, Vol. XCIX, pp. 95-105.
- Marinelli S., (2009), «Antonio Balestra e Rosalba Carriera», en G. Pavanello (2009), pp. 115-128.
- Marnadet F., (2000), «L' état des biens d'Alexandre Roslin (1718 - 1793) », *Art bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, 7, pp. 66-83.
- Martin R., (2006), *Mitología griega y romana [de la A a la Z]*, Madrid.
- Martin González J.J., (1989), «Iconografía e iconología como métodos de la historia del arte», *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 2, 3, pp. 11-26.
- Martín Puente C., (2013), «Las obras sobre la historia de Roma de Metastasio y sus traductores al español con especial atención al jesuita Benito Antonio de Céspedes», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 39, pp. 187-204.

- Martin Vogtherr C., (2015), «The Seymour –Conway Family as Patron and Collectors of Reynolds: a case study», en L. Davis-M. Hallett, (2015), pp.18-27.
- Martínez F., (1788), *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes o Diccionario manual de pintura, escultura, arquitectura y grabado*, Madrid.
- Martínez Fernández A., (2016), «La pantomima en Gortina en el s. I a.C.», *Studia Philologica Valentina*, Vol.18, 5, pp. 195-206.
- Martínez Maza C., (2000a), «Cupido», en Alvar Ezquerro (2000), p. 228.
- (2000b), «Diana», en Alvar Ezquerro (2000), p. 255.
- (2000c), «Dido», en Alvar Ezquerro (2000), pp. 256-257.
- (2000d), «Flora», en Alvar Ezquerro (2000), p. 341.
- (2000e), «Furias», en Alvar Ezquerro (2000), p. 348.
- (2000f), «Juno», en Alvar Ezquerro (2000), pp. 484-485.
- (2000g), «Mercurio», en Alvar Ezquerro (2000), p. 599.
- (2000h), «Venus», en Alvar Ezquerro (2000), pp. 946-947.
- Martino A. M., (2006), «Ambigüedad de significados iconográficos en los retratos de Momias del Egipto tardo Antiguo», *Anales de Historia Antigua, medieval y moderna*, 39, pp.153-158.
- Marx H., (1970), «Louis de Silvestres Deckengemälde für den Festsaal im Brühlschen Palais», *Dresdener Kunstblätter*, 14, pp. 147-154.
- Massarese J. (1998), «La Napoli di Lady Hamilton», en F. Cacciapuoti – M. Rascaglia (1998), pp. 48-60.
- Masson de Morvilliers N., (1782), *Encyclopédie méthodique ou par ordre des matièrs, Geographie moderne*, Vol. I, París.
- Matilla J.M., (2013), *Roma en el bolsillo. Cuadernos de dibujo y aprendizaje artístico en el siglo XVIII* [Catálogo de la exposición celebrada de octubre de 2013 a febrero de 2014, Museo del Prado, Madrid], Madrid.
- (2013), «Roma en un cuaderno» en J.M Matilla (2013), pp. 9-20.
- Maus E.K., (1979), «Playhouse Flesh and Blood: Sexual Ideology and the Restoration Actress», *ELH* 46, Vol. 4, 4, pp.595-617.

- Mazzocca F., (2004), *Viaggio in Italia di una donna artista. I souvenirs di Elisabeth Vigée Le Brun 1789-1792*, Milán.
- Mckay W. – Roberts W., (1909), *John Hoppner R.A*, Londres.
- Melero Martínez J.M., (1990), «¿Qué es la Ilustración?» *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 4, pp. 93-104.
- Merkel K., (2000), *Deutsche Frauen der Frühen Neuzeit: Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Michael F. et alii., (2000), *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Regime bis zur Gegenwart. Inszenierung der Dynastien*. Vol.I, Colonia.
- Milton J., (2016), *L'Allegro, Il Penseroso, Comus and Lycidas*, trad. T. Francis Huntington, scholar select, Nueva York.
- Mínguez V., (2013), *Las artes y la arquitectura del poder*, [Actas del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte, título homónimo, celebrado del 5 al 8 de septiembre de 2012, Universitat Jaume I de Castellón], Castellón de la Plana. [Texto en línea: [url:http://www.uji.es/permanent/tenda/978-84-8021-938-9](http://www.uji.es/permanent/tenda/978-84-8021-938-9). Consulta: 7 de septiembre de 2018].
- Moleón Gavilanes P., (2003), *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour, 1746-1796*, Madrid.
- Molina A., (2013), *Mujeres y hombres en la España Ilustrada: identidad, género y visualidad*, Madrid.
- Mollisi G., (2010), *Arte e Storia. Svizzeri a Firenze, nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi*, Florencia.
- Mora G., (1998), *Historias de mármol. La arqueología clásica española en el siglo XVIII*, Madrid.
- (2006), «Coleccionistas españoles en Italia a comienzos del siglo XIX. El monetario de Dámaso Puertas, médico del XIV Duque de Alba», en J. Beltrán Fortes (2006), pp. 435-458
- Mora G - Cacciotti B., (1996), «Coleccionismo de antigüedades y recepción del clasicismo: relaciones entre Italia y España en el siglo XVIII», *Hispania: Revista española de historia*, Vol. 56, 192, pp. 63-75.

- Morán Turina M., (2002), *El arte en la corte de Felipe V*, [Catálogo de la exposición celebrada de octubre de 2002 a enero de 2003, Palacio Real de Madrid, Museo del Prado y Casa de las Alhajas, Madrid], Madrid.
- Moreno Mendoza A., (2006), «Fisiognómica, pintura y teatro», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 12, pp. 19-32.
- Morrison A., (1893), *Catalogue of the collection of autograph letters and historical documents formed. The Hamilton and Nelson papers*, Vol. I-II, Londres.
- Morte García M^a. C., (2014-2015), «Enseñas, blasones, emblemas, divisas y mote en las series icónicas reales», *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 20-21, pp. 351-377.
- Mulvin L., (2011) *The Fusion of Neo-Classical Principles*, Dublín.
- Munck T., (2013), *Historia social de la Ilustración*, Barcelona.
- Muñiz Grijalvo E., (2000a), «Ganímedes», en Alvar Ezquerro (2000), p. 352.
- (2000b), «Hebe», en Alvar Ezquerro (2000), p. 392.
- (2000c), «Iris», en Alvar Ezquerro (2000), p. 462.
- (2000d), «Psique», en Alvar Ezquerro (2000), pp. 753-754.
- (2000e), «Sibila», en Alvar Ezquerro (2000), p.825.
- Muñoz de Escalona F., (2005), «En torno al *Grand Tour*. Análisis de un caso paradigmático». [Recurso en línea: <http://www.uco.es/~gt1tomam/asignaturas/iti/felipeii.pdf>, consulta 11 de octubre de 2015].
- Muñoz A. – Pérez Sánchez M., (2014), *Territorio de la memoria: arte y patrimonio en el sureste español*, Madrid.
- Muratori L.A., (1821), *Della perfetta poesia*, Milán.
- Musculus P.R., (2015), «Quelques artistes protestants en France: aux 16e, 17e, 18e siècle», *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français (1903-2015)*, 80. 3, pp. 448-452.
- Myrup Kristensen T. – Wiebke F., (2017), *Excavating Pilgrimage. Archaeological approaches to sacred travel and movement in the Ancient World*, Oxford.

- Natoli M. – Petrucci F., (2003), *Donne di Roma dall'Impero romano al 1860. Ritrattistica romana al femminile*, [Catálogo de la exposición celebrada de marzo a junio de 2003, Palazzo Chigi, Ariccia], Roma.
- Natter Tobias G., (2007), *Angelica Kauffman. A woman of immense talent* [Catálogo de la exposición celebrada de junio a noviembre de 2007, Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz, Austria], Ostfildern.
- Negrete Plano A., (2012), *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* [Tesis doctoral, dirigida por J.M^a Luzón Nogué, leída en la Universidad Complutense de Madrid en 2012].
- (2013), *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*, [Catálogo de la exposición celebrada de noviembre de 2013 a enero de 2014, Real Academia de Bellas Artes de Madrid], Madrid.
- (2013a), «Buscando la perfección. Concepto y génesis de la colección de vaciados en yeso de Anton Raphael Mengs», en A. Negrete Plano (2013) pp.24-37.
- (2013b), «La recepción de antigüedades en la Academia a través de los modelos en yeso», en A. Negrete Plano (2013), pp.80-93.
- Negro A., (2005), «Dall'Accademia al Mondo Nuovo. Pittura e società a Roma nei primi quarant'anni del secolo», en A. Lo Bianco- A. Plano (2005), pp. 53-60.
- Nemilova I. S., (1986), *The Hermitage. Catalogue of western European painting. French painting eighteenth century*, Florencia.
- Nicolle M., (1925), *La Peinture française au Musée du Prado*, París.
- Nicoullaud Ch., (1907), *Memoirs of the Comtesse de Boigne*, Nueva York.
- Nolhac P., (1908), *Madame Vigée-Le Brun. Peintre de la Reine Marie-Antoinette 1755-1842*, París.
- (1910), *Nattier, Peintre de la cour de Louis XV*, París.
- Northcote J., (1818), *The life of Sir Joshua Reynolds...: comprising original anecdotes of many distinguished persons, his contemporaries; and a brief analysis of his discourses*, Londres.
- Nougaret P.J.B., (1776), *Anecdotes des Beaux-Art*, París.

- Oberer A., (2014), *Rosalba Carriera e le sue sorelle*, Florencia.
- Olausson M., (2013), «Alexander Roslin - i dåtid och nutid», *Konsten och det nationella*, pp. 261-269.
- Olausson M. – Salmon X., (2007), *Alexander Roslin. Un portraitiste pour l'Europe* [Catálogo de la exposición celebrada de septiembre de 2007 a enero de 2008, Nationalmuseum, Stockholm, Suecia / de febrero a mayo de 2008, Château de Versailles, París], París.
- Ono Y., (2011), «Femmes peintres à Paris au XVIIIe siècle: autour de Madame Vigée Le Brun et des deux Académies», en X. Salmon X. – J.P. Bareil (2011), pp. 215-221.
- Orlandi P. A., (1753), *Abecedario Pittorico*, Venecia.
- Ovidio Nasón P., (2001a), *Fastos*, trad. B. Segura Ramos, Gredos, Madrid.
- (2011b), *Metamorfosis*, trad. C. Álvarez –R.Mª Iglesias, Cátedra, Madrid.
- Pagden A., (2015), «¿Qué es la Ilustración?», *Eunomí: Revista en Cultura de la legalidad*, 8, (marzo-agosto), pp. 3-14.
- Panofsky E., (1975), *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, trad. R. Pedio, Turín.
- (2012), *Estudios sobre iconología*, trad. B. Fernández Fernández, Madrid.
- Paoletti O., (1994), «Kassandra», en LIMC (1981-1997), Vol.VII.1, Addenda, pp. 956-970- Vol. VII.2, Addenda, pp. 670-685.
- Parretti C., (2009), «Batoni tra Orsini e Ludovisi. Il ritratto della Duchessa d'Arce e i restauri del Guercino», en L. Barroero (2009), pp. 27-40.
- Pascal G., (1928), *Largillière* [Catálogo de la exposición celebrada de mayo a junio de 1928, Musée du Petit Palais, París], París.
- Paul C. - Marchesano L., (eds.), (2000) «Viewing Antiquity. The Grand Tour, Antiquarianism and Collecting», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 72, Roma.
- Pavanello G., (2007), *Rosalba Carriera, «prima pittrice de l'Europa»*, [Catálogo de la exposición celebrada de septiembre a octubre de 2007, Galleria di Palazzo Cini a San Vio, Venecia], Venecia.

- (2009), *Rosalba Carriera 1673-1757*, [Actas del Congreso Internacional de estudios celebrado del 26 al 28 de abril de 2007, Fondazione Giorgio Cini, Venezia y en el Auditorium San Niccolò, Chioggia], Verona.
- Pearson A., (2008), *Women and portraits in early modern Europe: gender, agency, identity*, Alderhot.
- Penny N., (1985), *Reynolds* [Catálogo de la exposición celebrada de octubre a diciembre de 1985, Grand Palais, Paris / de enero a marzo de 1986, Royal Academy of Arts, Londres], París.
- (1986), *Reynolds* [Catálogo de la exposición celebrada de octubre a diciembre de 1985, Grand Palais, Paris / de enero a marzo de 1986, Royal Academy of Arts, Londres], Londres.
- Penny Small J., (1997), «Vertumnus», en LIMC (1981-1997), Vol. VIII, p. 235.
- Pérez D. (7, noviembre, 1927), «El Palacio Real de Nápoles. La evocación perenne de Carlos III», *La Voz*, Madrid.
- Pérez Samper M^a., (1998), *La vida y la época de Carlos III*, Barcelona.
- Perreau S., (2016), «Jean Ranc (Montpellier 1674-Madrid 1735): œuvres méconnues ou retrouvées», *Les cahiers d'histoire de l'art*, 14, pp. 16-25.
- Perry G., (1994), «Women in disguise: likeness, the Grand Style and the conventions of feminine portraiture in the work of Sir Joshua Reynolds», en G. Perry-M. Rossington (1994), pp. 18-40.
- (2007), *Spectacular flirtations. Viewing the actress in British art and theatre. 1768 - 1820*, New Haven.
- Perry G. – Rossington M., (1994), *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture*, Manchester.
- Peterson S., (2009), «Alexander Roslin», *Konsthistorisk tidskrift, Journal of Art History*, 78, pp. 43-50.
- Philippe, Conde de Caylus A.C., (1752-1767), *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, París.
- Pignatti T., (1996), «Il colore creativo: il ritratto a Venezia nel Rinascimento», en G. Fossi – D. Bodart (1996), pp. 73-94.

- Pillet Ch., (1873), *Catalogue des objets d'art et de curiosité, beau portrait de femme par Drouais, belles tapisseries anciennes...*, París.
- Pitt-Rivers F., (2009), *Le destin d'Angelica Kaugmann. Biographie Une femme peintre dans l'Europe du XVIII siècle*, París.
- Pittoni L., (2006), *La vita di Angela Kauffman: alla ricerca del bello e dell'amore*, Roma.
- Platón 1988, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández – E. Lledó Iñigo, Gredos, Madrid.
- Pommier E., (coord.) (1991), *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*. [Actas del ciclo de conferencias realizadas de diciembre de 1989 a febrero de 1990, Musée du Louvre, París], París.
- Portús Pérez J., (1994), *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid.
- (2004), «Varia fortuna del retrato en España», en J. Portús Pérez *et alii.*, (2004), pp. 17-67.
- (2007), «Velázquez en Roma: de la pintura de historia al triunfo del retrato», en C.J. Hernando Sánchez (2007), pp. 729-744.
- (2013), (ed.) *Velázquez y la familia de Felipe IV (1650-1680)*, [Catálogo de la exposición celebrada de octubre de 2013 a febrero de 2014, Museo Nacional del Prado, Madrid], Madrid.
- (2013), «Diego Velázquez, 1650-1660. Retrato y cultura cortesana», en J. Portús Pérez (2013), pp. 17-59.
- Portús Pérez J. *et alii.*, (2004), *El retrato español: del Greco a Picasso*, [Catálogo de exposición celebrada de octubre de 2004 a febrero de 2005, Museo Nacional del Prado, Madrid], Madrid.
- Postle M., (1995), *Sir Joshua Reynolds. The subject pictures*, Cambridge.
- Postle M., (1998), *Angels & Urchins: the fancy picture in the 18th century British Art*, [Catálogo de la exposición celebrada de marzo a mayo de 1998, Djanogly Art Gallery, Nottingham / de mayo a agosto de 1998, Kenwood House, Londres], Nottingham.

- (2005), *Joshua Reynolds: e l'invenzione della celebrità*, [Catálogo de la exposición celebrada de febrero a mayo de 2005, Palazzo dei Diamanti, Ferrara], Londres, pp.17-34.
- Queyrel A., (1992), «Mousa/Mousai», en LIMC (1981-1997), Vol.VI.1, pp. 657- 681- Vol. VI.2, pp. 383-406.
- Quieto P.P., (2007), *Pompeo Girolamo de'Batoni. L'ideale classico nella Roma del Settecento*, Roma.
- Ramade, P., et alii., (2014), *Robert Le Vrac Tournières: les facettes d'un portraitiste* [Catálogo de la exposición celebrada de junio a septiembre de 2014, Musée des Beaux-Arts, Caen] Caen.
- Randall D., (1913), *Reynolds*, Londres.
- Raspi Serra J., (2002), *Il primo incontro di Winckelmann con le collezioni romane. Ville e palazzi di Roma 1756*, Vol. I-III, Roma.
- Rausser A. F., (2015), «Living statues and Neoclassical dress in late Eighteenth-Century Naples», *Art History*, 38, p. 462-487.
- Recca C., (2017), «Amistades y estrategias políticas: Lady Hamilton en la Corte de Nápoles», *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 37, pp. 329-354.
- Redford B., (1996), *Venice and the Grand Tour*, New Haven.
- (2008), *Dilettanti. The antic and the Antique in Eighteenth-century England*, California.
- Redgrave R., (1947), *A Century of British painters*, Oxford.
- Reiter C., (1998), «Il dipinto sentimentale. Angelica Kauffman e la nascita dell'Arte Moderna », en O. Sandner (1998), pp. 57-66.
- Revilla F., (2009), *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid.
- Reynolds. J. (2005), *Quince Discursos pronunciados en la Real Academia de Londres*, trad. C. A Jordana, Editorial Visor, Madrid.
- Riaza de los Mozos M.- Simal López M., (2000a), «I La statua è prodigio dell'arte», *Reales Sitios*, 144, pp. 56-67.

- (2000b), «Eutichio Aielli e Liscari, Saggio del primo tomo», en AA.VV (2000), pp. 436-437, 6.6.
- Ribeiro A., (2008), «Pompeo Batoni e l'arte della moda», en L. Barroero-F. Mazzocca, (2008), pp. 154-165.
- (2017), *Clothing Art: the visual culture of fashion, 1600-1914*, New Haven.
- Richardson J., (1792), *The works of Jonathan Richardson*, ed. H. Walpole, Londres.
- Riding C., (2016), «Romney's Muse. A creative partnership in portraiture», en Colville – Williams (2016), pp. 62-93.
- Riegl A., (2009), *El retrato holandés de grupo*, Madrid.
- Ripa C., (1611), *Iconologia, ouero Descrittione d'imagini delle virtu', vitij, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti...*, Padua.
- (1764), *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino*, ed. R. di Sangro, t. I, Perugia.
- Roberts K., (1965), *Joshua Reynolds*, Buenos Aires.
- Robinson D., (2015), «Reynolds's portraits», *The Burlington Magazine*, Vol. CLVII, 1346, pp. 341-347.
- Rodríguez Beltrán J., (2013), «La Eneida como modelo: entre Macrobio y Fulgencio», *Myrtia*, 28, pp. 155-174.
- Rodríguez Ceballos A., (2001), «Viaggiatori spagnoli in Italia nel Settecento», en. C. de Seta (2001b), pp. 43-59.
- Rodríguez López M^a.I., (2004), «Iconografía de Apolo y las Musas en el Arte Antiguo y su pervivencia en el arte occidental», *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 13, 26, pp. 465-488.
- Rodríguez Marco I.M., (2018), «Definición, usos e historiografía de la miniatura-retrato», *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, 6, pp. 331-348.
- Rodríguez Zarzosa C.- Jiménez Salvador J.L., (2004), *Bajo la cólera del Vesubio. Testimonios de Pompeya y Herculano en la época de Carlos III*, [Catálogo de la exposición celebrada de mayo a septiembre de 2004, Museo de Bellas Artes de Valencia], Valencia.

- Roettgen S., (2001), *Mengs: la scoperta del neoclassico*, [Catálogo de la exposición celebrada de marzo a junio de 2001, Palazzo Zabarella, Padua / de junio a septiembre de 2001, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde], Venecia.
- (2001), «Introduzione», en S. Roettgen (2001), pp. 19-34.
- Rolland Ch., (2002), «Louis Michel van Loo: premier peintre to the King of Spain», *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung*, pp. 295-311.
- Romero Recio M., (2000a), «Anfión» en J. Alvar Ezquerra, (2000), p. 53.
- (2000b), «Apolo» en J. Alvar Ezquerra, (2000), pp. 67-68.
- (2000c), «Ariadna» en J. Alvar Ezquerra, (2000), p. 81.
- (2000d), «Casandra», en Alvar Ezquerra (2000), p. 172.
- (2000e), «Circe», en Alvar Ezquerra (2000), pp. 197-198.
- (2000f), «Dánae», en Alvar Ezquerra (2000), p. 239.
- (2000g), «Ifigenia», en Alvar Ezquerra (2000), pp. 446-447.
- (2000h), «Medea», en Alvar Ezquerra (2000), pp. 586-587.
- (2000i), «Tetis», en Alvar Ezquerra (2000), pp. 886-887.
- (2010), *Pompeya: vida, muerte y resurrección de la ciudad sepultada por el Vesubio*, Madrid.
- (2012), *Ecos de un descubrimiento. Viajeros españoles en Pompeya (1748-1936)*, Madrid.
- (2016a), «Historiografía de la Antigüedad en España entre 1700 y 1939: tradición y adaptación», en M. Romero Recio - G. Soria (2016), pp. 17-38.
- (2016b), «Pompeii in Spanish interior decoration», en S. Hales - A.M. Leander Touati, (2016), pp. 55-74.
- (2017), «L'influenza dell'antichità romana in Spagna: lo stile pompeiano nei secoli XVIII e XIX», *Rivista di Studi Pompeiani*, 28, pp. 75-87.
- (2018), «Adriano en Siria de Metastasio. Un emperador hispano en la escena española del siglo XVIII», *Dialogues d'histoire ancienne*, Vol. 44, 2, pp. 255-285.

- Romero Recio M. - Soria G., (2016), *El almacén de la Historia. Reflexiones historiográficas*, Madrid.
- Romney J., (1830), *Memoirs of the life and Works of George Romney including various letters and testimonies to his genius and also, some particular of the life of Peter Romney, his brother, a young artist of great genius and promising talents but of short life*, Londres.
- Rosenfeld M.N. (1982), *Largillière and the Eighteenth-century portrait* [Catálogo de la exposición celebrada de septiembre a noviembre de 1981, The Montreal Museum of Fine Arts], Montreal.
- Rosenberg P., (2004), «Nicolas de Largillière», *The Burlington magazine*, 146, pp. 45-46.
- Rosenberg P.–Stewart Mc., (1987), *French paintings 1500-1825. The Fine Arts Museums of San Francisco*, San Francisco.
- Rosenthal A., (2006), *Angelica Kauffman. Art and sensibility*, New Haven.
- (2007), «Image in a distant sail: the self-portraits of Angelica Kauffmann», en G. Natter Tobias (2007), pp. 10-17.
- Rossi F., (2003), *Fra Galgario. Le seduzioni del ritratto nel '700 europeo*, [Catálogo de la exposición celebrada de octubre de 2003 a enero de 2004, Accademia Carrara, Bergamo], Milán.
- Roujon M.H., (ed.), (1913) *Largillière: huit reproductions fac simile en couleurs*. París.
- Rubio Ribera R., (2000a), «Hipotoonte», en J. Alvar Ezquerro, (2000), p. 423.
- (2000b), «Cártes», en Alvar Ezquerro (2000), p. 170.
- (2000c), «Cloto», en Alvar Ezquerro (2000), p. 201.
- (2000d), «Io», en Alvar Ezquerro (2000), p. 461
- (2000e), «Minerva», en Alvar Ezquerro (2000), pp.609- 610.
- (2000f), «Musas», en Alvar Ezquerro (2000), p. 629.
- Ruiz Torres P., (2008), *Historia de España. Reformismo e Ilustración*, Vol. 5, Barcelona.

- Russell G., (2016), «International Celebrity. An Artist on Her Own Terms?» en Q. Colville – K. Williams (2016), pp. 138-159.
- Russell Taylor J., (1982), «Sir Thomas Lawrence and George IV», *Art & artists*, 185, pp.14-15.
- Salmon X., (1997), *Louis de Silvestre (1675 - 1760): un peintre français à la Cour de Dresde, Versailles*.
- (1999), *Jean Marc Nattier 1685-1766*, [Catálogo de la exposición celebrada de octubre de 1999 a enero de 2000, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, París], París.
- (2003), «Oltre le Alpi: il ritratto francese all'inizio del XVIII secolo», en F. Rossi (2003), pp. 23-32.
- Salmon X. – Bareil J.P. (2011), *Créer au féminin- Femmes artistes du siècle de Madame Vigée Le Brun* [Catálogo de la exposición celebrada de marzo a mayo de 2011 en el Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo], Tokyo.
- Sampaolo V., (2016), *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità* [Catálogo de la exposición celebrada de diciembre de 2016 a abril de 2017 simultáneamente en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Museo Archeologico Nazionale, Nápoles y Facultad de Artes y Diseño UNAM, México], Milán.
- (2016), «Le incisioni della Stamperia Reale como documento», en V. Sampaolo (2016), pp. 50-63
- Sancho Gaspar J.L., (2013), «Dioses, héroes y el rey: los frescos de Mengs en el Palacio Real de Madrid» en A. Negrete Plano (2013). pp. 51-63.
- Sandner O., (1998), *Angelica Kauffmann e Roma* [Catálogo de la exposición celebrada de septiembre a noviembre de 1998, Accademia Nazionale di San Luca, Roma], Roma.
- (2007), «Angelica K. or the Ward who would be guardian the early years, 1762-75», en G. Natter Tobias (2007), pp. 32-41.
- Sani B., (1985), *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, Vol. I-II, Florencia.
- (1988), *Rosalba Carriera*, Torino.

- (2007), *Rosalba Carriera 1673-1757: maestra del pastello nell'Europa ancien*, Torino.
- (2009), «Precisazioni su Rosalba Carriera, i suoi maestri e la sua scuola. Un percorso europeo tra Rococò e Illuminismo», en G. Pavanello (2009), pp. 97-114.
- Sarian H., (1986), «Erinys», en LIMC (1981-1997), Vol.III.1, pp. 825-843-Vol.III.2, pp. 595-606.
- Sarrailh J., (1985), *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid.
- Saywell D. - Simon J., (2004), *Completed illustrated catalogue: National Portrait Gallery*, Londres.
- Scarpa A., (1997), *Omaggio a Rosalba Carriera. Miniature e pastelli nelle collezioni private*, Venecia.
- Schaff B., (2010), *Exiles, émigrés and intermediaries: anglo-italian cultural transactions*, Nueva York.
- Schelling F.W., (1857), *Philosophie du Mythologie*, Londres.
- Scherf G., (2007) «Estudiar lo antiguo para aprender a ver la naturaleza: la escultura a mediados del siglo XVIII» en AA.VV (2007), pp. 65-76.
- Schmidt E., (1997), «Venus», en LIMC (1981-1997), Vol.VIII.1, pp. 192-230-Vol.VIII.2, pp. 132-164.
- Schmidt M., (1992), «Medeia», en LIMC (1981-1997), Vol. VI.1, pp. 386-398.
- Schröder S.F.- Elvira Barba M.A., (2006), «Descripción de la célebre Real Galería de San Ildefonso», *Boletín del Museo del Prado*, Vol.24, 42, pp.40-88.
- Sensier A., (1865), *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour a Paris en 1720 et 1721, publié en italien par Vianelli, traduit, annoté et augmenté d'une biographie et de documents inédits sur les artistes et les amateurs du temps*, París.
- Serullaz A., (1980), *Grandes de la pintura. n° 76, Lawrence*, Madrid.
- Seseña N., (2004), *Goya y las mujeres*, Madrid.
- Seznec J., (1983), *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid.

- Sichtermann H., (1988), «Ganymedes», en LIMC (1981-1997), Vol. IV.1, pp. 154-169-Vol. IV. 2, pp. 75-97.
- Simal López M., (2006), «Isabel de Farnesio y la Colección Real española de escultura. Distintas noticias sobre compras, regalos, restauraciones y el encargo del cuaderno de Ajello», *Archivo español del Arte*, LXXIX, 315, pp. 263-278.
- Simon E., (1986), «Aurora», en LIMC (1981-1997), Vol.III.1, pp. 797-798.
- (1997), «Dido», en LIMC (1981-1997), Vol.VIII.1, pp. 559-562-Vol.VIII.2, pp. --
1013
- Simon E. – Bauchhenss G., (1984), «Apolo», en LIMC (1981-1997), Vol.II.1, pp. 363-464.
- (1992), «Mercurius», en LIMC (1981-1997), Vol. VI.1, pp. 500-554-Vol.VI.2, pp. 272-306.
- Simon R., (2014), «Pittura e teatro nel contesto culturale inglese», en C. Brook –V. Curzi, pp. 57-61.
- Skyton H.P.K., (1861), *John Hoppner*, Londres.
- Smart A., (1999), *Allan Ramsay. A complete catalogue of his paintings*, New Haven.
- Smith A., (1794), *La riqueza de las naciones*, Valladolid.
- Smith J. R., (1964), *Nicolas Largillière: a painter of the Régence*, Minnesota.
- Sociedad española de Amigos del Arte (1925), *Retratos de niños en España: Catálogo general ilustrado*, [Catálogo de la exposición celebrada de mayo a junio de 1925, Madrid], Madrid.
- Sofio S., (2016), *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIII^e- XIX^e siècles*, París.
- Sontag S., (2013), *El amante del volcán*, Barcelona.
- Soriano Nieto N., (2011), «El viaje y lo monstruoso en el siglo XVIII. Por una ética-estética del Grand Tour», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Vol. 32, 4, [Recurso en línea:

¹⁰¹³ La crisis del coronavirus y las restricciones impuestas me han impedido comprobar la paginación de inicio y fin de esta entrada en el Vol. VIII.2 del LIMC, obra que ya había consultado con bastante anterioridad.

<http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/38080/36834>, consulta 7 de septiembre de 2016].

- Staley A., (1986), *Benjamin West in Pennsylvania collections*, [Catálogo de la exposición celebrada de marzo a abril de 1982, Philadelphia Museum of Art], Filadelfia.
- (1989), *Benjamin West. American painter at the English Court*, [Catálogo de la exposición celebrada de junio a agosto de 1989, The Baltimore Museum of Art, Londres] Londres.
- Stanley G., (1821), *A catalogue of the pictures of Richard Cosway, Esq. R.A. : being the choice part of the very numerous collection made by him during the last fifty years ... : to be sold by auction, by Mr. Stanley, at Mr. Cosway's late residence, no. 20, Stratford Place, Oxford Street, ... the 17th of May, 1821, and two following days ...* Londres.
- Strickland W. G., (1912-1913), «Hugh Douglas Hamilton, portrait painter», *The Volume of the Walpole Society*, Vol.2, pp. 99-110.
- Sutton D., (1968), *France in the Eighteenth century*, [Catálogo de la exposición celebrada de enero a marzo de 1968, Royal Academy of Arts, Londres], Londres.
- Swinburne H., (1783), *Travels into the Two Sicilies in the years 1777, 1778, 1779 y 1780*, Vol. I, Londres.
- Szigethi A., (2006), «Robert Tournières and the Plettenberg family», *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, pp. 227-236.
- The Masterpiece of Romney 1734-1802*, (1910), Londres.
- Thoison E., (1903), *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements salle de l'hémicycle, a l'école nationale des beaux-arts, Du 2 au 5 Juin 1903*, París.
- Thornley J., (1981), *Largillière and the eighteenth-century portrait* [Catálogo de la exposición celebrada desde septiembre a noviembre de 1981, The Montreal Museum of Fine Arts], Montreal.
- Tillyard S., (2005), «I sentieri della gloria: la fama e il pubblico nella Londra settecentesca», en Postle (2005), pp. 61-69.

- Tomasi M., (2019), «Il ritratto nel Medioevo: una cornice», ed. F. Crivello – L. Zamparo *Intorno al ritratto. Origini, sviluppi e trasformazioni*, Turín, pp. 83-92.
- Tomobe N., (1981), *Nu feminine dans l'art, Vol. II. Mythologie: Deeses et Trois Graces*, Tokio.
- Touchette L.A., (2000), «Sir William Hamilton's *pantomime mistress*. Emma Hamilton and her *attitudes*», en C. Hornsby (2000), pp. 123-146.
- Trey J., (2013), «Un portrait de Madame du Barry pour Versailles», *Versalia*, 16, pp. 187-196.
- (2014), *La mode à la cour de Marie Antoniette*, Ljubljana.
- Tsiolis Karantasi V., (2000a), «Atalanta», en J. Alvar Ezquerra, (2000), pp. 98-99.
- (2000b), «Calipso», en J. Alvar Ezquerra, (2000), pp. 161-162.
- (2000c), «Eos», en J. Alvar Ezquerra, (2000), p. 298.
- Úbeda De Los Cobos A., (2001), *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid.
- Uglow J.S., (2013), *A winning end-game: Francis Cote, William Earle Welby and his wife Penelope*, Londres.
- Urrea J. (2004), «La Corte como observatorio de retratos», en AA.VV. (2004), pp. 289-309.
- Vallejos J.I., (2014), «La técnica de las pasiones del ballet-pantomima: construcción de saberes sobre la danza durante los siglos XVII y XVIII», *Cuadernos dieciochistas*, 15, pp. 297-320.
- Van de Sandt U., (1998), «Le *attitudini* di Lady Hamilton. Emma Hart a Venezia nel 1791», *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 22, pp. 301-316.
- Vázquez Gestal C., (2003), «Carlos III e Italia», en I. Enciso Alonso-Muñumer (coord.) (2003), pp. pp. 67-90.
- Venuti M., (1749), *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città di Ercolano ritrovata vicino a Portici*, Venecia.

- Vianelli G., (1793), *Diario degli anni 1720 e 1721 scritto di propria mano in Parigi da Rosalba Carriera dipintrice famosa: posseduto, illustrato e pubblicato dal Signore D. Giovanni Vianelli canonico della Cattedrale di Chioggia*, Venecia.
- Viardot L – William A., (1883), *The masterpieces of French art illustrated: being a biographical history of art in France, from the earliest period to and including the Salon of 1882*, Philadelphia.
- Vigée Le Brun L. E., (1835), *Souvenirs de Mme. Louise-Elisabeth Vigée- Lebrun*, Vol.I-II-III, París.
- Vincenzo Gravina G., (1708), *Della Ragion Poetica*, Roma.
- Virgilio Marón P., (2009), *Eneida*, Trad. J.C. Fernández Corte, Cátedra, Madrid
- Vogtherr C. M., (2010), «Jean Raoux: Montpellier», *The Burlington Magazine*, Vol. 152, 1285, pp. 267-268.
- Voiriot C., (2019), «Marie-Anne Loir. Une femme portraitiste sous la règne de Louis XV», *Revue de l'art*, 205, pp.39-50.
- Von Erffa H. – Stale A., (1986), *The paintings of Benjamin West*, New Haven.
- Ward T. H. – Roberts W., (1904), *Romney: a biographical and critical essay, with a catalogue raisonné of his works*, Vol. I-II, Nueva York.
- Wassying Roworth W., (1994), «Kauffman Anatomy is destiny: regarding the body in the art of Angelica Kauffman», en G. Perry-M. Rossington, (1994), pp. 41-62.
- (2004), «Review: Documenting Angelica Kauffman's Life and Art», *Eighteenth-Century Studies*, 3, Vol. 37, pp. 478-482.
- (2007), «Angelica in love: gossip, rumor, romance and scandal», en G. Natter Tobias (2007), pp. 42- 51.
- (2015), «The Angelica Kauffmann Inventories: An Artist's Property and Legacy in Early-Nineteenth-Century Rome», *The Getty Research Journal*, 7, pp.157-168.
- Waterhouse E., (1973), *Reynolds*, Londres.
- (1994), *Pintura en Gran Bretaña, 1530-1790*, Madrid.
- Watson J.C., (1985), *George Romney in Canada*, Kitchener.

- Weber C., (2006), *Queen of fashion: What Marie Antoinette wore to the revolution*, Nueva York.
- Whiley Hilles F., (1929), *Letters of Sir Joshua Reynolds*, Nueva York.
- Wildenstein G., (1958), «A propos des portraits peints par François-Hubert Drouais», *Gazette des beaux-arts*, 6, pp. 97-104.
- Williams D.E., (1831), *The life and correspondance of Sir Thomas Lawrence*, Vol. I-II, Londres.
- Williams H., (2013), «Academic intimacies: portraits of family, friendship and rivalry at the Académie Royale», *Journal of the Association of Art Historians*, Vol. 36, 2, pp. 338-365.
- Williams H. N., (1910), *Memoirs de Madame du Barry of the Court of Louis XV*, Nueva York.
- Williamson G.C. (1905), *Richard Cosway R.A.*, Londres.
- (1918), *Life and works of Ozias Humphry*, R. A. Londres.
- (1921), *Daniel Gardner, painter in pastel and gouache; a brief account of his life and works*, Londres.
- Wilson J., (1988), «Hoppner's Tambourine Girl Identified», *The Burlington Magazine*, Vol. 130, 2017, pp. 763-767.
- Wilson, J. H., (1992), *The Life and Work of John Hoppner (1758-1810)*, Londres.
- Wilton A. - Bignamini I., (1996), *Grand Tour. The lure of Italy in the eighteenth century*, [Catálogo de exposición, celebrada de octubre de 1996 a enero de 1997, Tate Gallery, Londres / de febrero 1997 a abril de 1997, Palazzo delle Esposizioni, Roma], Londres.
- Winckelmann J.J., (1990), *Storia dell'arte nell'Antichità* trad. M. Ludovica Pampaloni, ed. Abscondita, Milán.
- Wind E., (1986), *Hume and the heroic portrait. Studies in Eighteenth-century imagery*, Oxford.
- Wine H., (2018), *The Eighteenth century French paintings*, Londres.

- Wood - Marsden J., (1993), «Per una tipologia del ritratto di Stato nel Rinascimento italiano», en A. Gentili *et alii.* (1993), pp. 31-62.
- Wunder H., (1998), *He is the sun, she is the moon. Women in early modern Germany*, trad. T. Dunlap, Londres.
- Yalouris N., (1990), «Io», en LIMC (1981-1997), Vol. V.1, pp. 661-677-Vol. V.2., pp. 442-452.
- Years E., (2016), «Sexual exploitation and the lure of London», en Q. Colville – K. Williams, (2016), pp. 32-61.
- Zacco C., (ed.) (1818), *Elogio di Rosalba Carriera scritto da Girolamo Zanetti*, Venecia.
- Zanetti A.M., (1771), *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Libro V, Venecia.
- Zanetti A.M. – Boschini M., (1733), *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini: colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733, con un compendio delle vite, e maniere de' principali pittori*, Venecia.
- Zava Boccazzi F., (2007), «M.lle Rosalba très vertueuse pentresse», en G. Pavanello (2007), pp. 15-26.
- (2009), «Rosalba Carriera a Parigi», en G. Pavanello (2009), pp. 129-146.

ANEXO I: PIE DE IMÁGENES

Fig.1. Raphael Mengs, *Carlos III, Rey de España y de las Indias*, 1765, Statens Museum for Kunst, Copenhagen. Fuente: <https://www.patrimonionacional.es/microsites/carlosiii/obras.htm> [Recurso en línea. Consulta: 10 de abril de 2018].

Fig.2. Francisco de Goya y Lucientes, *Carlos III, cazador*, c. 1786, Museo del Prado. Fuente: cedida por el Museo del Prado a través de la descarga de su página web, autorizado para ámbito académico y de investigación.

Fig.3. Friedrich Rehberg, *Les Attitudes of Lady Hamilton*, 1791, National Gallery of Art, Washington DC. Fuente: <https://www.naomiclifford.com/portfolio/mademoiselle-parisot/> [Recurso en línea. Consulta: 19 de abril de 2018].

Fig.4. William Artaud, *Sketch of Lady Hamilton's Attitudes*, 1796, British Museum. Fuente: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=725313&partId=1&searchText=william+artaud&page=1 [Recurso en línea. Consulta: 19 de abril de 2018].

Fig.5. *L'Antichità di Ercolano Esposte*, Libro I *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, Tabla XIX. Fuente: *L'Antichità di Ercolano* 1757, p. 103.

Fig.6. Friedrich Rehberg, *Drawings Faithfully copied from Nature at Naples*. Fuente: Rehberg 1794, s. pág.

Fig.7. Johann Zoffany, *Sir Lawrence Dundas y su nieto Lawrence*, c.1775, Colección privada. Fuente: <https://iamachild.wordpress.com/2011/05/14/johann-zoffany-1733-1810-german/> [Recurso en línea. Consulta: 12 de julio de 2018].

Fig.8. Richard Cosway, *Retrato de la duquesa de Devonshire*, c.1781, Chatsworth House, Bakewell. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/vagrantpunk/23050187710> [Recurso en línea. Consulta: 14 de julio de 2018].

- Fig.9.** Friedrich Rehberg, *Drawings Faithfully copied from Nature at Naples*. Fuente: Rehberg 1794, s. pág.
- Fig.10.** Bernard de Montfaucon, *Apolo, L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, p. 104b, lámina 5, 1719. Fuente: De Montfaucon 1719, p. 104b.
- Fig.11.** Atribuido al pintor Meleager, *Pintura en cerámica figuras rojas sobre fondo negro*, c. 390 a.C., British Museum, Londres. Fuente: <https://www.theoi.com/Gallery/K12.20.html> [Recurso en línea. Consulta: 3 de noviembre de 2019].
- Fig.12.** *Ánfora de figuras rojas: Eós, Céfalos y Sísifo*, Cerámica de asas trenzadas, 475-425 a.C. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Fuente: <http://ceres.mcu.es/pages/Main> [Recurso en línea. Consulta: 3 de noviembre de 2019].
- Fig.13.** Guido Reni, *Apolo en su carro precedido por Aurora*, 1612-1614, Palazzo Pallavicini –Rospigliosi, Roma. Fuente: <https://arte.laguia2000.com/pintura/la-aurora-de-guido-reni> [Recurso en línea. Consulta: 8 de noviembre de 2019].
- Fig.14.** Nicolas Poussin, *Bacanal ante una estatua de Pan*, 1634-1635, National Gallery, Londres. Fuente: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/nicolas-poussin-a-bacchanalian-revel-before-a-term> [Recurso en línea. Consulta: 8 de noviembre de 2019].
- Fig.15.** *L'Antichità di Ercolano Esposte*, Libro I, *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, Tabla XXI, 1757, Nápoles. Fuente: *L'Antichità di Ercolano* 1757, p. 115.
- Fig.16.** *L'Antichità di Ercolano Esposte*, Libro I, *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, Tabla XX, 1757, Nápoles. Fuente: *L'Antichità di Ercolano* 1757, p.109.
- Fig.17.** *L'Antichità di Ercolano Esposte*, Libro I, *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, Tabla XIX, 1757. Fuente: *L'Antichità di Ercolano* 1757, p. 103.
- Fig.18.** Caravaggio, *Baco*, c. 1598, Galleria degli Uffizi, Florencia. Fuente: <https://www.uffizi.it/opere/bacco> [Recurso en línea. Consulta: 25 de enero de 2020].

- Fig.19.** Bernard de Montfaucon *Ceres, L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 1719. Fuente: De Montfaucon, s. pág.
- Fig.20.** *Camafeo con retrato de Livia como Ceres*, primera mitad s. I d.C., Museo Archeologico, Florencia. Fuente: De Angeli 1988, *Ceres*, en LIMC, Vol. IV.2, p. 609, fig. 172.
- Fig.21 y 22.** Girolamo Vasari, *Ceres y Flora*, 1555, Sala di Opi del Palazzo Vecchio de Florencia. Fuente: <https://sites.google.com/site/iconografiaclassica/home/5-hermanas-de-zeus/demeter-o-ceres> [Recurso en línea. consulta: 20 de noviembre de 2019].
- Fig.23.** *Circe en enócoe de figuras rojas*, c. 500-323 a.C, Musée du Louvre, París. Fuente: http://www.dhyanaarte.com/muestras_libros/ico_cinco.pdf [Recurso en línea. consulta: 20 de noviembre de 2019].
- Fig.24.** *Moirai*, tumba núm. 16, 189-190 d.C., Necrópoli del porto di Roma nell'Isola Sacra. Fuente: Kossatz-Deissmann 1992, *Moirai*, LIMC, Vol. VI.2, p.377, fig. 34.
- Fig.25.** Ripa, *Cupido*, *Iconologia*. Fuente: Ripa, 1644, II libro p. 96.
- Fig.26.** *Crátera de figuras rojas*, c. 490 a.C, Museo Hermitage, San Petersburgo. Fuente: <https://sites.google.com/site/iconografiaclassica/home/los-amorios-de-zeus/relaciones-con-humanas/danae> [Recurso en línea. Consulta: 8 de enero de 2020].
- Fig.27.** Correggio, *Diana*, 1519, Monasterio de San Paolo de Parma, Fuente: <https://www.aparences.net/es/periodos/correggio-biografia-y-obra/> [Recurso en línea. Consulta: 16 de enero de 2020].
- Fig.28.** Fra Angelico, *Virgen de la Granada*, c. 1426, Museo del Prado. Fuente: cedida por el Museo del Prado a través de la descarga de su página web, autorizado para ámbito académico y de investigación
- Fig.29.** Rafael Sanzio, *Madonna del Cardellino*, 1505-1506, Galleria degli Uffizi, Florencia. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffaello_Sanzio_-_Madonna_del_Cardellino_-_Google_Art_Project.jpg [Recurso en línea. Consulta: 10 de diciembre de 2019].

- Fig.30.** Esteban Murillo, *La Anunciación*, 1655-1660, Museo Hermitage, San Petersburgo. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolom%C3%A9_Esteban_Perez_Murillo_023.jpg#/media/File:Bartolom%C3%A9_Esteban_Perez_Murillo_023.jpg [Recurso en línea. Consulta: 10 de diciembre de 2019].
- Fig.31.** Peter Paolo Rubens, *Diana cazadora y sus ninfas*, 1636-1639, Musée du Louvre, París. Fuente: <https://aldeamulticolor.wordpress.com/2017/04/28/un-poco-de-arte-una-pintura-de-rubens/> [Recurso en línea. Consulta: 10 de diciembre de 2019].
- Fig.32.** Francesco Solimena, *Dido recibiendo a Eneas y a Cupido bajo la apariencia de Ascanio*, 1730, National Gallery, Londres. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_Solimena_-_Dido_Receiving_Aeneas_and_Cupid_Disguised_as_Ascanius_-_WGA21623.jpg [Recurso en línea. Consulta: 12 de diciembre de 2019].
- Fig.33.** Sebastian Brand, *Ilustración de la Eneida*, Fuente: Brand 2007, p. 33.
- Fig.34.** *Detalle de Baco imberbe*, c. 150 d. C., Museo del Prado. Fuente: cedida por el Museo del Prado a través de la descarga de su página web, autorizado para ámbito académico y de investigación.
- Fig.35.** Luca Giordano, *Flora*, c.1697, Museo del Prado. Fuente: cedida por el Museo del Prado a través de la descarga de su página web, autorizado para ámbito académico y de investigación.
- Fig.36.** *Orestes entre dos Furias*, Attic pelike, Museo Nazionale Archeologico dell'Umbria (Perugia). Fuente: Hugues d'Hancarville 2015, p. 208.
- Fig.37.** *Ganímedes*, decoración cerámica. Fuente: Sichtermann 1988, *Ganymedes*, LIMC, Vol. IV.2, p. 81, fig. 63.
- Fig.38.** *Ganímedes y Zeus, Decoración en amatista*, 1430, París. Fuente: Sichtermann 1988, *Ganymedes*, LIMC, Vol. IV.2, p. 162, fig. 158.
- Fig. 39.** *Rapto de Ganímedes*, Capitel Basílica de Vezelay, s.XI-XII. Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/527202700106495662/> [Recurso en línea. Consulta: 20 de octubre de 2019].

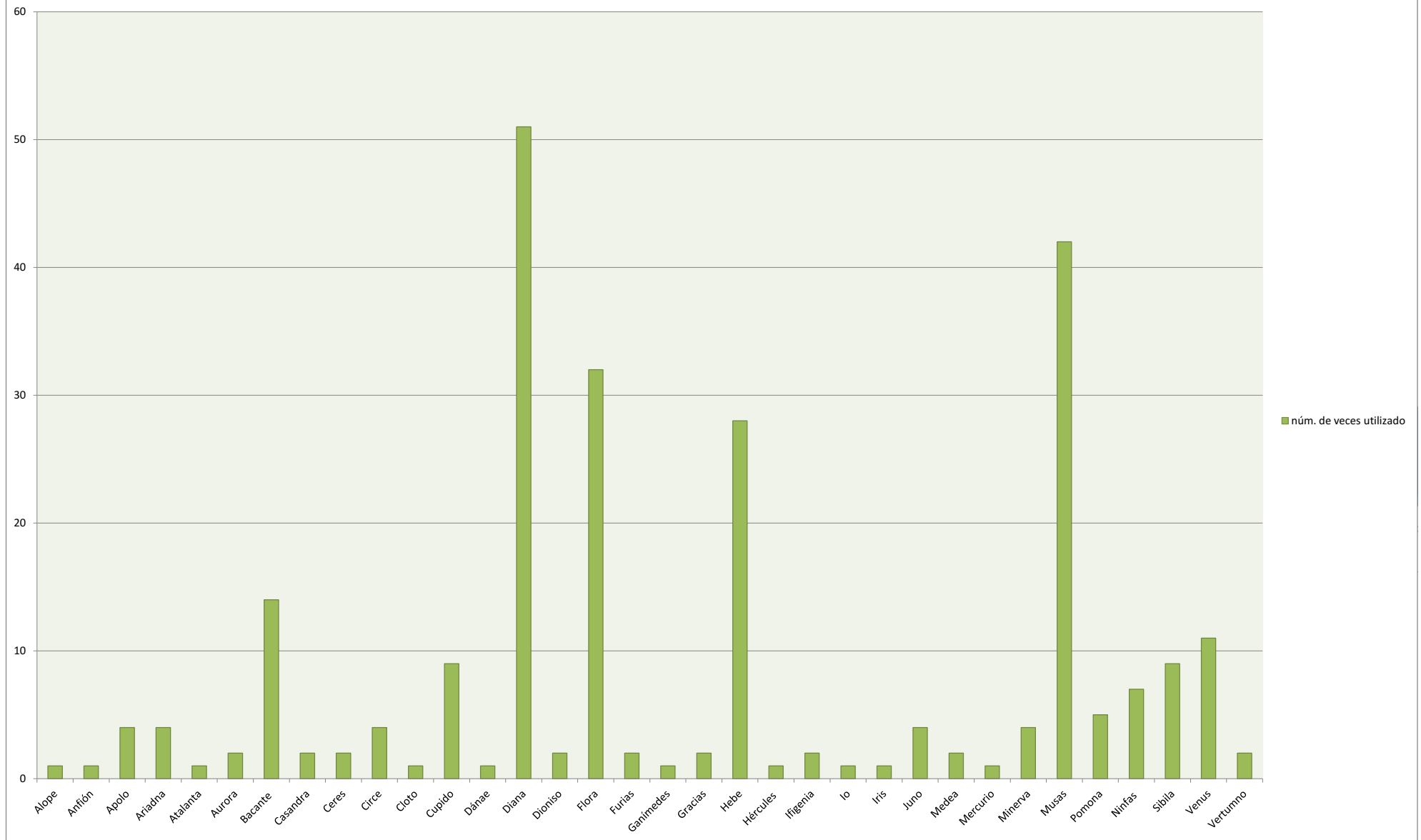
- Fig. 40.** Nicola Pisano, *Hércules*, detalle de la decoración del púlpito del Baptisterio de Pisa, s.XIII. Fuente: <http://algargosarte.blogspot.com/2014/10/nicola-pisano-el-clasicismo-en-el.html> [Recurso en línea. Consulta: 7 de enero de 2020].
- Fig.41.** *Io y Júpiter*, decoración cerámica, Museo Nazionale, Nápoles (Colección Spinelli) Fuente: LIMC, Vol. V.2, p. 669, fig. 62.
- Fig.42.** Antonio Correggio, *Io y Jupiter*, c.1531, Kunst Historisches Museum, Viena. Fuente: <https://www.khm.at/objektdb/detail/40/> [Recurso en línea. Consulta: 11 de enero de 2020].
- Fig.43.** *L'Antichità di Ercolano Esposte, Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione* Libro V, Tabla XV, 1779. Fuente: *L'Antichità di Ercolano* 1779, p.71.
- Fig.44.** Bernard de Montfaucon, *Juno, L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 1719. Fuente: De Montfaucon 1719, p.55.
- Fig.45.** *Sarcófago de Medea*, c.140-150 d.C., Museo de Pergamo, Berlín. Fuente: LIMC, Vol. VI.2, p. 200, fig. 51.
- Fig.46.** *Nacimiento de Atenea*, decoración cerámica, c. 570-565 a.C, Musée du Louvre, París. Fuente: Canciani 1984, *Menerva*, LIMC, Vol. II. 2, p. 743, fig. 346.
- Fig.47.** *Melpómene*, *Iconología* de Ripa. Fuente: Ripa 1644, libro II, p. 72.
- Fig.48.** *Erato*. *Iconología* de Ripa. Fuente: Ripa 1644, Parte II, p. 71.
- Fig.49.** *Relieve de mármol de la Villa Adriana*, s. II d.C., Musei Vaticani Fuente: Halm-Tisserant – Siebert 1997, *Nymphai*, LIMC, Vol.III.2, p. 730, fig. 68.
- Fig.50.** *Musa dormida*, escultura. Fuente: Halm-Tisserant – Siebert 1997, *Nymphai* Vol. VIII.2, p. 585, fig. 9b
- Fig.51.** Jacopo Zucchi, *Psyche y Cupido*, 1589, Galleria Borghese, Roma. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jacopo_Zucchi_-_Amor_and_Psyche.jpg [Recurso en línea. Consulta: 4 de noviembre de 2019].
- Fig.52.** Domenichino, *Sibila*, 1622, Musei Capitolini, Roma. Fuente: http://www.museicapitolini.org/es/percorsi/percorsi_per_sale/pinacoteca_capitolina/sala_di_santa_petronilla_la_grande_pittura_del_seicento_a_roma/sibilla_cumana [Recurso en línea. Consulta: 16 de noviembre de 2019].

- Fig.53.** Girolamo Benvenuto, *Venus con Cupido*, c.1500, Denver Art Museum, Colorado. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:%27Venus_with_Cupid%27,_painting_by_Girolamo_di_Benvenuto.jpg [Recurso en línea. Consulta: 16 de noviembre de 2019]
- Fig.54.** Angelica Kauffman, *ninfa*, s. XVIII, ubicación desconocida. Fuente: <https://www.pinterest.dk/pin/521291725597441980/> [Recurso en línea. Consulta: 2 de diciembre de 2019]
- Fig.55.** *L'Antichità di Ercolano Esposte, Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, Libro I, Tabla XIX, 1757. Fuente: *L'Antichità di Ercolano* 1757, p.103.
- Fig.56.** *L'Antichità di Ercolano Esposte, Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, Libro III, Tabla L. Fuente: *L'Antichità di Ercolano* 1762, p. 263.
- Fig.57.** Tabla de datos: procedencia geográfica de los artistas. Fuente: Propia.
- Fig.58.** Johann Zoffany, *La Asamblea de los académicos en la Real Academia*, 1771, Royal Academy of Arts. Fuente: <https://www.ttamayo.com/2019/03/nacimiento-academias-pintura-barrocas/> [Recurso en línea. Consulta: 10 de enero de 2020].
- Fig.59.** Tabla de datos: presencia de los personajes mitológicos I. Fuente: propia.
- Fig.60.** Tabla de datos: presencia de los personajes mitológicos II. Fuente: propia.
- Fig.61.** Vestido *à la Française*, 1775–1800, The Metropolitan Museum, Nueva York. Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82640> [Recurso en línea. Consulta: 18 de enero de 2020].
- Fig.62.** Vestido *à la Polonoise*, c. 1780, The Metropolitan Museum, Nueva York. Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/79169> [Recurso en línea. Consulta: 18 de enero de 2020].
- Fig.63.** Vestido *à la Anglaise*, 1784–1787, The Metropolitan Museum, Nueva York. Fuente: <https://www.descubrirelarte.es/2019/09/23/la-moda-de-las-damas-del-siglo-xviii.html> [Recurso en línea. Consulta: 18 de enero de 2020].

Fig.64. Grabado de la obra de Reynolds. *Retrato de la duquesa de Devonshire con vestido a la anglaise*, 1775, ubicación desconocida. Fuente: <https://www.descubrirelarte.es/2019/09/23/la-moda-de-las-damas-del-siglo-xviii.html> [Recurso en línea. Consulta: 20 de enero de 2020]

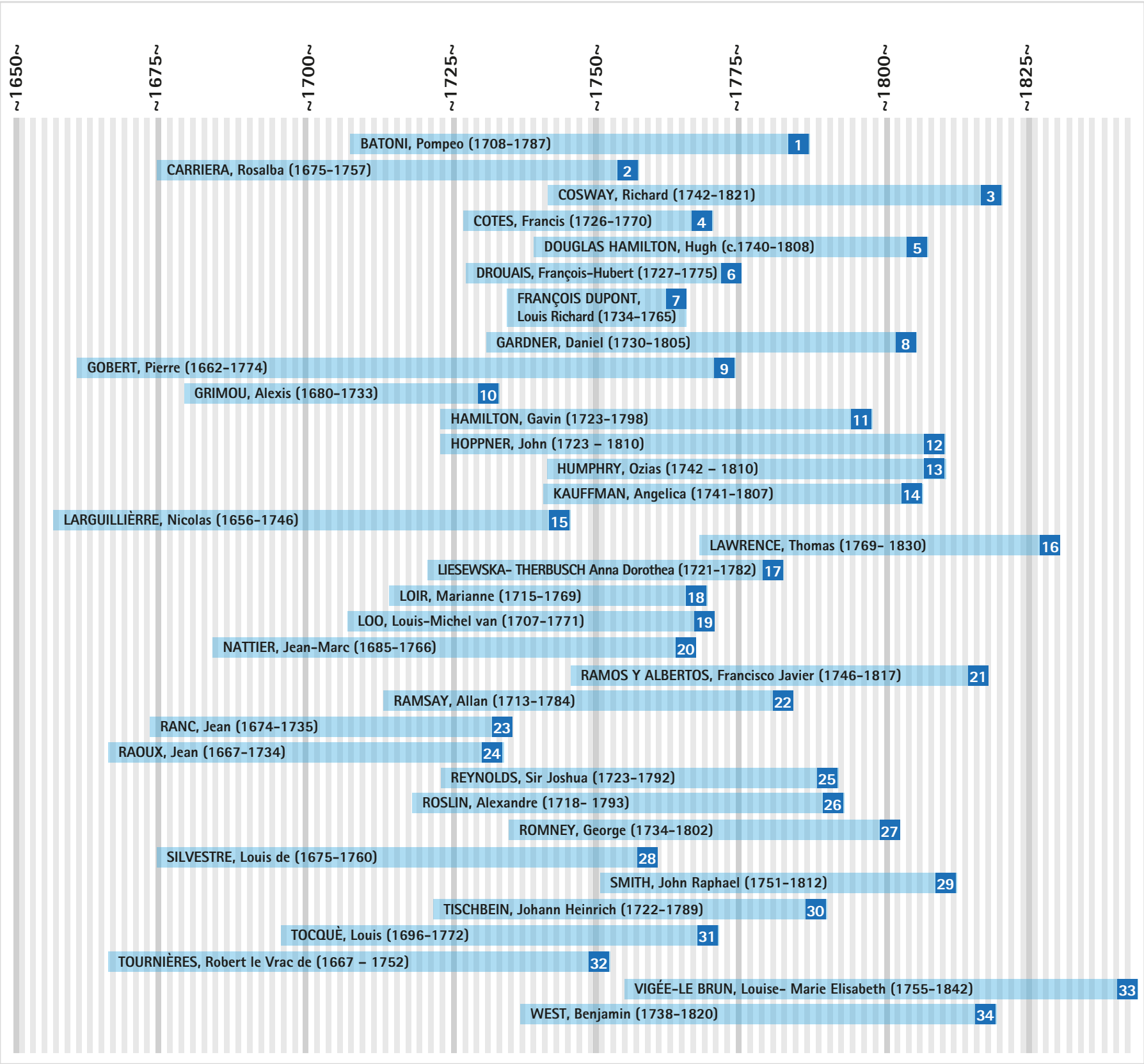
Fig.65. *Maria Antonieta*, agua fuerte, c. 1783, Castillo de Versalles, Fuente: Trey 2014, p. 29.

ANEXO II: FRECUENCIA EN EL USO DE FIGURAS MITOLÓGICAS



ANEXO III

LISTADO DE ARTISTAS INCLUIDOS
EN EL CATÁLOGO DE
RETRATOS MITOLÓGICOS



IMÁGENES ANEXO III

1. Pompeo Batoni, *Autorretrato*, c. 1774-1787, óleo sobre lienzo, 113, 5 x 92cm, Museo di Roma <http://www.museodiroma.it/it/opera/pompeo-batoni-autoritratto>
2. Rosalba Carriera, *Autorretrato*, óleo sobre lienzo, 31 x 25 cm, Galería de la Academia, Venecia, <https://www.artehistoria.com/es/obra/autorretrato-72>
3. Richard Cosway, *Autorretrato*, c. 1770-1775, miniatura sobre marfil, 5 x 4,2cm, Museo Metropolitano de arte, Nueva York, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cosway,_Self-portrait.jpg
4. Paul Sandby, *Francis Cotes*, 1761, óleo sobre lienzo, 125,1 x 100,3cm, Tate Britain, Londres https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Sandby_by_Francis_Cotes_N01943_9.jpg
5. Hugh Douglas Hamilton, *Retrato de joven*, 22, 8 x 20, 3cm, Colección privada. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hugh_Douglas_Hamilton_-_Portrait_of_a_young_Gentleman.jpg
6. François- Hubert Drouais, *Retrato del padre del artista*, óleo sobre lienzo, 130.2 x 97.2cm, Colección privada <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/francois-hubert-drouais-paris-1727-1775-portrait-of-the-5986963-details.aspx>
7. N°.inv.78
8. Daniel Gardner, *Autorretrato*, c.1770, óleo sobre lienzo, 75, 2 x 57, 5cm, National Portrait Gallery https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Daniel_Gardner_by_Daniel_Gardner.jpg
9. N°.inv.83
10. N°.inv.93
11. Archibald Skirving, *Retrato de Gavin Hamilton*, c. 1788, pastel, 61 x 48,7cm, National Galleries of Scotland <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/2663/gavin-hamilton-1723-1798-artist>
12. John Hoppner, *Autorretrato*, c. 1780, óleo sobre lienzo, 76,2 x 63, 5cm, National Portrait Gallery, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Hoppner_by_John_Hoppner.jpg
13. Peter Falconet, *Retrato de Ozias Humphry*, c. 1775-1780, grabado, ubicación desconocida, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ozias_Humphry.jpg
14. Angelica Kauffman, *Autorretrato*, 1784, óleo sobre lienzo, 64,8 x 50, 7cm, Neue Pinakotek, Munich, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelika_Kauffmann_-_Self_Portrait_-_1784.jpg
15. Nicolas de Largillière, *Autorretrato*, 1707, óleo sobre lienzo, 92,7 x 73cm, National Gallery of Art https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1707_Self-Portrait_of_Nicolas_de_Largilli%C3%A8re.jpg
16. Thomas Lawrence, *Autorretrato*, c. 1787-1788, óleo sobre lienzo, 59 x 50cm, Denver Art Museum, Colorado [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-Portrait-1788\)_by_Sir_Thomas_Lawrence,_PRA.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-Portrait-1788)_by_Sir_Thomas_Lawrence,_PRA.jpg)
17. Anna Dorothea Liesewska-Therbusch, *Autorretrato*, 1777, óleo sobre lienzo, 153, 5 x 118 m, Berlin State Museum, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anna_Dorothea_Therbusch_001.jpg
18. N°.inv.119
19. Louis-Michel van Loo, *Autorretrato*, 1762, óleo sobre lienzo, 130 x 98cm, Châteaux du Versailles https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Loo,_Louis_Michel.jpg

20. Louis Tocqu , *Retrato de Jean-Marc Nattier*, c.1740, óleo sobre lienzo, 75, 5 x 59,1cm, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_Tocqu%C3%A9,_Jean-Marc_Nattier_\(1740s\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_Tocqu%C3%A9,_Jean-Marc_Nattier_(1740s).jpg)
21. Francisco Javier Ramos y Albertos, *Autorretrato*, c. 1800, óleo sobre lienzo, 98 x 72cm, Museo de Bellas Artes de Granada https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_javier_ramos-autorretrato.JPG
22. Allan Ramsay, *Autorretrato*, 1756, pastel, 40, 6 x 28, 2cm, Scottish National Gallery, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Allan_Ramsay_-_Allan_Ramsay,_1713_-_1784._Artist_\(Self-portrait\)_-Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Allan_Ramsay_-_Allan_Ramsay,_1713_-_1784._Artist_(Self-portrait)_-Google_Art_Project.jpg)
23. François Verdier, *Retrato de Jean Ranc*,  leo sobre lienzo, 130 x 98cm, Ch teaux du Versailles https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_Verdier_by_Jean_Ranc.jpg
24. N .inv176
25. Sir Joshua Reynolds, *Autorretrato*, c. 1776, óleo sobre lienzo, 72 x 58cm, Galleria degli Uffizi, Florencia https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joshua_Reynolds_Self_Portrait.jpg
26. Alexandre Roslin, *Autorretrato*, 1790,  leo sobre lienzo, 10, 2 x 7 ,9cm, Malm  Art Museum, Suecia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexander_Roslin_-_Self-portrait.jpg
27. George Romney, *Autorretrato*, c. 1800, óleo sobre lienzo, 106 x 80cm, Musée du Louvre, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:George_Romney_-_Portrait_de_l%27artiste.jpg
28. Anton Raphael Mengs, *Retrato de Louis de Silvestre*, c.1745, óleo sobre lienzo, 646 x 517cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando <https://www.academiacolecciones.com/pinturas/inventario.php?id=1459>
29. John Raphael Smith, *Autorretrato*, c. 1807, pastel, 24,1 x 20, 3cm, National Portrait Gallery, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JohnRaphaelSmith_SelfPortrait_mw05850.jpg
30. Johann Heinrich Tischbein der  ltere, *Autorretrato*, 1782,  leo sobre lienzo, 86 x71cm, Museumslandschaft Hessen, Kaseel https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tischbein_Self-Portrait_177%3F.jpg
31. Jean-Marc Nattier, *Retrato de Louis Tocqu *, 1739,  leo sobre lienzo, 82 x 64,5cm, Calouste Gulbenkian Museum, Lisboa [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Marc_Nattier,_Louis_Tocqu%C3%A9_\(1739\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Marc_Nattier,_Louis_Tocqu%C3%A9_(1739).jpg)
32. Pierre Lesueur, *Retrato de Robert Tournières*, 1747, óleo sobre lienzo, 125 x 96cm, Châteaux du Versailles, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tourni%C3%A8res_par_Pierre_Lesueur_1747_Versailles.jpg
33. Marie-Louise  lisabeth Vigée Le Brun, *Autorretrato*, c. 1782, óleo sobre lienzo, 97,8 x 70, 5cm, National Gallery, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-portrait_in_a_Straw_Hat_by_Elisabeth-Louise_Vig%C3%A9e-Lebrun.jpg
34. Benjamín West, *Autorretrato*, 1770,  leo sobre lienzo, National Gallery of Art, https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Benjamin_West_self_portrait_1770.jpg